PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 27 - ROMA, 4 LUGLIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

SOMMARIO

Una disputa famosa fra Croce e Gentile

Fu quella che si svolse ne *La Voce*, nel 1913-1914, ristampata, per la parte del Croce, nelle *Conversazioni critiche*, serie seconda (4ª ediz. 1950), col titolo: *Una discussione tra filosofi amici*; e per quella del Gentile nei *Saggi critici*, serie seconda (Vallecchi, 1927), col titolo: *Intorno all'idealismo attuale, ricordi e confessioni*.

Occasione fu la pubblicazione di un estratto di una serie di conferenze fatte dal Gentile alla Biblioteca filosofica di Palermo, uscito col titolo: *L'atto del pensare come atto puro* (1911) ripubblicato nel vol. de *La riforma della dialettica hegeliana*.

Colà, in quella Biblioteca filosofica, già stava sorgendo un primo nucleo di «scuola gentiliana», la quale pareva voler fronteggiare quella crociana che in quel tempo, dopo la pubblicazione dell'*Estetica*, della *Logica*, della *Filosofia della pratica*, era in piena fioritura. Di qui l'apprensione del Croce, il quale, pur alieno da ogni interesse di proselitismo, ne restò, tuttavia, turbato, e non si dava pace a discuterne con amici. Egli sapeva, sì, che il Gentile, suo assiduo collaboratore a *La Critica*, non era del tutto d'accordo con lui: nelle lunghe conversazioni filosofiche che avevano tenute tante volte a Napoli, nel periodo più bello della loro amicizia, non mancavano dissensi fra loro. E Croce volle anche testimoniare, in una nota aggiunta nella *Logica*, quanto si riconosceva debitore al suo amico («al quale assai altri aiuti e stimoli deve la mia vita mentale»). Quel che, evidentemente, non aveva ancora compreso, era che il suo amico aveva già una concezione sua propria della filosofia, diversa dalla sua, come dimostra anche il fatto che, dapprima, inclinava, o voleva inclinare, a ritenere che certe esagerazioni fossero proprie degli scolari del Gentile più che del maestro stesso. Troppo gli doleva, insomma, dover attribuire al suo amico in persona il principio di un modo di filosofare tanto lontano da quello suo. Di questa illusione lo liberò subito il Gentile nella sua risposta pur separando nettamente quanto i suoi scolari avevano creduto di poter dedurre, per conto loro, dalla sua dottrina, da quello ch'egli aveva scritto, e di cui assumeva la responsabilità in proprio.

☆

Il punto centrale del dissenso Croce lo sapeva bene: era quello delle *distinzioni*, che egli aveva giustificate e sistemate in modo evidentemente poco rigoroso. Su esse, infatti, ci trovavamo titubanti quanti di noi lo seguivamo con maggiore interesse. Non tanto, a dire il vero, su la distinzione del pratico dal teoretico, che ci pareva da accogliere se non altro per tradizione, ma piuttosto su quei *gradi* ch'egli aveva introdotti nell'una e nell'altra forma di attività, dove l'estetica non si vedeva esser la stessa nel termine correlativo della sintesi propria del giudizio storico, e l'economicità non godeva di un'autonomia, rispetto alla moralità, analoga a quella dell'arte rispetto al pensiero logico. Il «Sistema» non era, e non fu mai, il forte del Croce, il quale sentì sempre, invece, con grande chiarezza e acume, i problemi particolari che più erano vivi e urgenti nel suo tempo: il problema dell'arte e della critica letteraria, quello della storia e del suo rapporto col pensiero scientifico, quello dell'economia che gli studi sul marxismo avevano allora messo di moda. Le sue distinzioni egli le è venute sistemando via via, e risistemando sempre daccapo, con curiose mescolanze e interferenze di sistemazioni vecchie con le nuove, dove di chiaro è rimasta soltanto la sua perplessità.

Questo era, dunque, il punto più debole della sua «filosofia dello spirito», e si capisce che dovette colpirlo fortemente vederlo messo bene allo scoperto dall'*attualismo* che ne denunciava apertamente la inconsistenza. Per rivalsa il Croce accusò l'attualismo del difetto opposto: di mettere innanzi un concetto dello spirito come *atto*, che, respingendo ogni distinzione, lo faceva «ineffabile», da vivere, più che da pensare, «misticamente». Poichè, egli diceva, voi dite che quest'atto è *pensiero*, ma, poi, volete che sia, insieme, *vita*, *sentimento*, *volontà*, o comunque capiti di parlarne, sì che, per paura di cadere in distinzioni astratte, rinunciate anche a quelle concrete. E concrete sono, soggiungeva il Croce, le distinzioni quando le forme non sono pensate l'una fuori o senza le altre, ma tutte connesse nell'unità ch'è la loro totalità: per cui «la volontà non sussiste e non è concepibile senza il pensiero, nè questo senza quella, nè il pensiero senza la fantasia, nè la fantasia, senza il pensiero, e via discorrendo: donde il concetto che svolgo dello spirito come *circolarità* e *ricorso*». E aggiungeva: «Quanto a me, confesso che ciò che sempre mi ha suscitato interesse è il momento della particolarità, laddove l'unità mi è parsa quasi un sottinteso, un qualcosa che va da sè: che non offre altre difficoltà se non quelle che provengono dalla particolarità mal compresa e mal connessa nelle sue forme. E, lavorando a ben chiarire e ad approfondire la particolarità, mi son trovato, infine, ad aver chiarito, per quel che a me occorreva, l'unità stessa. Col pretendere di risolvere il problema dell'unità, assumendolo da solo, come un problema preliminare o fondamentale o come il problema supremo, al modo che usò lo Spaventa, si entra in una fatica angosciosa quanto sterile, in uno spreco di acume che rimane sempre scontento di se medesimo, come per l'appunto accadde allo Spaventa».

Veramente, questa «unità», così prospettata dal Croce, ha dell'astratto, e però può riuscire persuasivo il suo discorso: come se, ad esempio, posto che si voglia parlare di un fiore, uno non volesse indugiarsi su la particolarità delle foglie, dei petali, dello stelo ecc., ma volesse subito, senz'altro, muovere dalla sua unità. Ma il problema del Gentile non era questo, dell'unità così prospettata, su un piano descrittivo. D'altronde, il suo principio dell'atto era bensì unitario, ma non era un Uno all'usanza plotiniana, già fatto, che sottintende il molteplice, e sconfina perciò nel misticismo. Questo gli fece notare già il Gentile nella sua risposta.

Ma, prescindendo da ciò, e per quello che poteva avere di giusto il pensiero crociano — cioè che l'unità è viva e concreta nelle sue distinzioni, non avulsa da queste — era, poi, sicuro che egli, lavorando a ben chiarire e approfondire le particolarità, come diceva, si era trovato, così, a chiarire e approfondire l'unità stessa? In parte, sì, in parte no: sì, per quello che la sua «filosofia dello spirito» aveva dato positivamente della nuova concezione in confronto, per es., col positivismo, e in confronto anche con l'hegelismo o con l'herbartismo o con la filosofia dei valori che allora si svolgeva in Germania alla scuola del Windelband e del Richert; ma non al punto che, come s'è accennato, la *connessione* delle forme fosse abbastanza intima e sostanziale. L'impressione restava che le sue forme fossero state distinte dal di fuori e imposte all'unità della vita spirituale, piegata via via ad accoglierle come meglio poteva. Anche il concetto di *circolarità*, a cui egli si attaccò allora e sempre, era abbastanza ambiguo: veniva a dire, infine, che nell'uomo ci sono tutte quelle forme insieme, e che, nessuna esaurendo la loro totalità, l'uomo passa necessariamente dall'una all'altra in un processo inesauribile: «Il poeta, il filosofo, l'uomo pratico tu credi che, secondo me, siano separati l'uno dall'altro. E io debbo protestare che non solo non sono separati, ma che il poeta, il filosofo, l'uomo pratico, di cui si discorre empiricamente, non esistono, perchè ciò ch'è reale è l'uomo, anzi l'umanità che è tutte queste cose insieme, ed è ciascuna di quelle forme particolari solo in quanto è tutte le altre insieme: eterna distinzione nell'eterna unità». L'ambiguità è in queste parole ultime: *lo spirito è nella forma particolare solo in quanto è tutte le altre forme insieme*. È, dunque, totalità già in ciascuna forma, sì da ciascuna, come dirà poi, è «cosmica», ossia dà la vita dello spirito tutt'intera dal suo punto di vista; ovvero ciascuna forma è siffatta che non ha senso per sè fuori del suo rapporto con le altre forme? Nel primo caso si può convenire che la filosofia crociana ha fatto del suo meglio per appagare l'esigenza di veder l'uomo tutt'intero in ciascuna forma della sua attività, o, per lo meno, di questa totalità ha portato sempre viva l'esigenza: nell'esercizio per es. della critica letteraria e nelle trattazioni di questioni storiche o morali, in tutta l'opera sua, infine, dove domina indubbiamente un persuasivo senso di concretezza, tanto lontana dalle aride e astratte trattazioni dei filosofi, com'egli diceva, di professione. Ma tutto ciò non toglie che alla domanda posta nel secondo caso la risposta del Croce paia molto dubbia: poichè, chi passa da una forma all'altra, è l'uomo, ma le forme sono ferme, ciascuna avendo senso per se stessa.

☆

Anch'io, come tanti altri presi nell'incanto di questo idealismo crociano-gentiliano, ho passato molti anni attorno a questa matassa aggrovigliata: *dialettica di opposti o dialettica dei distinti?* Chè, come si sa, Croce accettava pure la dialettica di opposizione dentro ciascuna delle sue forme, come motivo di svolgimento nella lotta, per es., del vero contro il falso, del bene contro il male; ma, poi, lo spirito concepiva come nesso di forme (fondamentali, s'intende, categoriche) di distinti. Il Gentile, d'altronde, tutt'altro che porre l'atto come un'unità indistinta, misticamente, lo distingueva immediatamente, essendo esso *coscienza di sè*, in soggetto e oggetto che lo mediavano con la loro antitesi tematizzante in sè ogni altra particolare opposizione; ma, poichè dei due termini gli stava a cuore il primo soprattutto, ossia la *soggettività* come quella che dava la *spiritualità* propria dell'atto, ecco che si determinava una dialettica, per la quale, alienandosi il soggetto da sè e ponendosi come oggetto, mentre in questa oggettività esso negava valore al soggetto empiricamente inteso, in realtà sollevava questo al suo valore vero di soggetto assoluto, nel quale anche l'oggetto aveva la sua verità e realtà.

Inconvenienti nascevano nell'una e nell'altra posizione. Al Croce è stato molte volte rimproverato di voler mantenere insieme le due dialettiche, tanto diverse per la loro origine storica e per la loro interna funzione, e di avere proprio lui, il filosofo delle distinzioni, voluto tenere ancora in vita quella dialettica dell'opposizione che aveva criticato nello Hegel. In quella dialettica, com'è noto, l'anima motrice del processo è la negazione, la quale orienta il processo verso l'ideale di una filosofia che trova il suo ultimo appa-

(continua a pag. 2)

ARMANDO CARLINI

RASSEGNA DI LETTERATURA ITALIANA

Dal tempo in cui il Croce fissò il carattere di poesia popolare e di poesia d'arte molto e diverso cammino ha compiuto la critica. Reagiva il Croce contro le qualificazioni e le distinzioni della poesia che già nell'età romantica era assommata nel contrasto di Volkslied *e di* Kunstlied, *svincolandola dagli attributi (puerile, dialettale, primitiva, ecc.) che si ponevano come segni d'un gusto legato al tempo dei critici, e ne fissava il carattere nell'atteggiamento dell'animo, nel «tono» del sentimento e dell'espressione. Da questa posizione il Croce passava poi a sostenere che «gran parte della poesia popolare si deve a letterati o semiletterati» rivolti verso la vita con semplicità e ingenuità di sentimento e perciò rimasti al di qua della critica e della filosofia.*

Oggi, a parte le opere pur numerose che studiano il carattere del popolare sotto nuovi aspetti, la questione è impostata e risolta con quegli avvii in modo diverso. Dietro quel popolare o popolaresco si tende a ricercare tutta una tradizione, e in definitiva uno stile. Esemplari, chi per una ragione chi per un'altra, entro le naturali differenze che cultura e lingua ponevano, ci sembrano i testi su citati e dei quali intendiamo occuparci, con l'avvertenza che anche per Dante è stata avviata in questi ultimi tempi una indagine sulla natura dello stile, a cui noi qui intendiamo collegarci. Il Del Monte *(1), in un saggio che avrà varia risonanza, tenta di dare prospettiva storica all'ermetismo di oggi, sentendolo come fenomeno precipuo delle età di decadenza (periodo post-classico, medioevo, età del Barocco) e perciò derivato dal simbolismo. La sua storia riguarda non propriamente i valori universali della poesia, ma quelli formali e stilistici. Le tappe più significative sono Frontone, Girolamo e il Medioevo, in cui echi di letture sacre e flessioni di lingua latina popolare si inseriscono nel vivo della tradizione antica e classica, Virgilio Marone il Grammatico, Marcabue e il* Trobar clus *provenzale considerato come risultanza della elaborazione medioevale della retorica classica. Questo è il punto di arrivo, la base su cui poggia tutto il volume: l'ermetismo d'oggi rimane come meta suggestiva più accennata che sviluppata (ed è forse un bene per il saggio). Fissate queste tappe, la poesia amorosa di Provenza (e si esaminano Bernart Marti, Arnaut Daniel, Gavaudan, Guittone e i guittoniani) si presenta dunque entro una tradizione organata ed aulica, sublime ed aristocratica, sia per la tecnica psicologica e per l'orgogliosa consapevolezza della propria individualità, come anche per la «purificazione» dell'espressione linguistica e stilistica: «prezioso» aveva detto appunto Dante (Con. I, XI, 14) il parlare di Provenza e poi soave e dolce (De v. e., I, X, 3). Guittone è sul limite estremo di questa poesia, ormai stecchita nell'artificio e nella tecnica. «Egli infatti si compiacque di comporre devinalh replicatio, giochi di parole; fu sollecito di rime equivoche, derivative, composte, rare, corrivo dalle allitterazioni, antitesi, assonanze, rimalmezzo, rime tronche e rotte, giuochi verbali ecc.»: tutte le risorse insomma di una tradizione puramente letteraria e tecnica. Se il punto di partenza del* trobar clus *era diverso da quello di arrivo, significando il primo suggestione e levità di forme e il secondo durezza e artificio, era questo il segno di una tradizione che rimaneva astratta tradizione a disdegno della storia che mutava nel tempo.*

Di fronte a questa tradizione culta che aveva la culla nella Francia di lingua d'oc e d'oil il Menéndez Pidal, fervido di certo nobile nazionalismo da tardo ottocento, poneva una tradizione popolaresca, di cui considerava depositaria la Spagna. Ora il Roncaglia (2) in una luminosa ed agile introduzione ad una scelta di liriche spagnole, precisamente dalle «Kharge» mozarabiche a Lope De Vega, pone in rilievo che questo «popolarismo» non è proprio una derivazione della Naturpoesie quanto un particolare tipo di Kunstpoesie e che quindi in quel filone lirico melico popolaresco si deve ricercare un «carattere internazionale». Queste «Kharge» sembrano scritte da uomini di buona cultura e di gusto squisito e prezioso, la cui urbanità non è dovuta, come pensa lo Spitzer ricordato dal Roncaglia, ai ritocchi dei poeti arabi ed ebrei, ma alla condizione «cittadina» di questi autori. Di conseguenza «melica popolarista e trobadorismo cortese» non rappresentano soltanto due tonalità psicologiche e la diversa fortuna dei componimenti all'una e all'altra improntati. Rappresentano propriamente due tradizioni letterarie, interferenti quanto si vuole, ma distinte alla radice, come appare già da considerazioni cronologiche: più arcaica l'una (ed anche più tenace, benchè spiritualmente meno ricca), più recente l'altra (ed anche più rapida ad esaurire il proprio ciclo, inteso in senso stretto, ma assai più feconda di impulsi generatori di nuovi svolgimenti). La parte più significativa della crestomazia è compresa dalle «kharge» di Giuda il Levita (IX secolo) alle «serranillas», di Juan Ruiz (XIV secolo), il famoso autore del Libro de Buen Amor, *le une e le altre testimonianza viva della tradizione culta operante, per tecnica ed esecuzione sotto i dimessi panni del «popolarismo». La preoccupazione del Roncaglia è di dare ambientazione culturale e quindi storica a questa poesia melica in corrispondenza allo sviluppo della civiltà feudale e aristocratica su cui sorse il trobadorismo cortese, ed ecco perchè il critico pone i temi di questa ricerca storica nella rigogliosa dominazione araba della Spagna nel secolo X, nello sviluppo della borghesia (il Roncaglia parla di un «ceto di arricchiti») a danno della vecchia aristocrazia araba, nel fiorire dell'industria tessile e del commercio marittimo con le grandi città dell'Oriente: cause dunque, sociali politiche ed economiche che determinano sempre ogni età nuova e che, se sviluppate, avrebbero reso più persuasivo il passaggio dal fatto storico alla forma letteraria, con l'acquisto, per questa, di una prospettiva più naturale e profonda.*

Il Pagliaro (3), nel suo saggio dottissimo su Cielo D'Alcamo, sente la necessità «di determinare quale sia l'origine di certe forme di poesia popolare e vedere se è possibile trovare per qualche forma un rapporto di dipendenza della poesia popolare da quella giullaresca». La ricerca va pertanto limitata alle «forme» della poesia e non alla poeticità in generale, se vuole essere in qualche maniera produttiva e sottrarsi alla facile obiezione che il popolo ha sempre una sua voce, una sua poesia e non è possibile negarne l'esistenza quando, a causa del carattere particolare della sua tradizione, essa non ci sia documentata. Il Pagliaro considera il Contrasto *come il documento più importante sia della nostra poesia giullaresca, sia delle forme e della tematica della poesia popolare e, accogliendo la tesi del* Monteverdi *circa la forma linguistica ora antica ora volgare, in relazione ai voluti effetti caricaturali dei personaggi, richiama l'attenzione sul filone dialettale di carattere composito del* Contrasto *allo scopo di chiarire la provenienza e giustificare la mistione. La tesi del Pagliaro, logica e rigorosa che ci sembra persuasiva sotto vari aspetti, è nella considerazione che «la poesia popolare nella forma dello*

(continua a pag. 2)

ALDO VALLONE

SIMULACRI E REALTÀ

MEZZA CONVERSIONE

Quando è già nell'aria la persecuzione di Decio, a Cipriano, vescovo di Cartagine, si rivolge un tal Eucratios, probabilmente vescovo anche lui, per un consiglio circa un mimo, che pur essendosi convertito, continua ad insegnare il vecchio mestiere ai ragazzi.

C'è da chiedersi anzitutto come mai con quei guizzi sanguigni lontani ma pur visibili nel cielo già nero di tempesta, un vescovo pensasse ad un istrione; cristiano, dobbiamo credere sincero, se all'atto della conversione aveva abbandonato una carriera giudicata incompatibile con la sua nuova professione religiosa; ma incoerente cristiano, se voleva disfarsi della sua arte, ma non sino al punto di non insegnarla agli altri.

*La risposta di Cipriano è a lama di coltello. Che cosa pensa di quell'*histrio*? Facendosi costui «magister» et «doctor», non per istruire ma per pervertire i fanciulli, egli insegna agli altri ciò che ebbe il torto d'imparare lui stesso. E non è questo un offendere la Chiesa nel suo pudore e nel suo onore? Il Deuteronomio interdice agli uomini gli indumenti donneschi e maledice chi li indossa, ricorda nella risposta il grande vescovo di Cartagine. E continua: «Quanto è più criminale non solo vestirsi alla foggia femminile ma farsi maestro d'impudicizia riproducendo i gesti turpi e molli, di corrotti effeminati». Il latino di Cipriano è vigoroso; il letterato rotto a tutti gli artifici della rettorica, sa che può bruciare anche la eleganza per aver combustibile al suo fuoco. Così nel ripigliare il tema dell'uomo che prende acconciature muliebri per recitare, gli scatta la frase veemente. Colui — dice — vuol proprio insegnare in che modo «masculus frangatur in feminam», e a mutar sesso, facendo così la gioia del demonio, felice di maculare il «plasma» divino con quei gesti di mollezza viziosa. «Delicta». Delitti di un corpo snervato e corrotto.*

*Tanto rigore nell'ordine dei principi non è sordo tuttavia ai sensi umani. Di che vivrà l'*histrio*? Ci pensi la comunità cristiana a fornirgli i mezzi di sostentamento, purchè si accontenti di cibi frugali e semplici. Il chiaro latino parla di cibi* innocenti*: «si tamen contentus sit frugalioribus et innocentibus». Non si metta in testa che gli si debba pagare una pensione per non più peccare, aggiunge Cipriano. E conclude: Si faccia tutto quel che si può per salvarlo, convincendolo a lasciar un insegnamento di morte e prendere un insegnamento di vita nella Chiesa. E venga pure a Cartagine se non è possibile sostentarlo nella comunità cui appartiene.*

Istrioni e mimi son nomi che la nobile arte del teatro ha cancellato dal nostro lessico. Oggi nel designare chi è illuminato dalla luce della ribalta, abbiamo scelto i due nomi: attore, artista.

Sarebbero per caso scomparsi i mimi e gli istrioni?

Eppure qualche «masculus» di gesti turpi e molli manda in visibilio al cinema o al teatro gli spettatori. E non si dica che il mimo cartaginese del talento doveva averne poco, se potè farsi maestro di recitazione. E doveva guadagnar molto, se era abituato a viver lustro e grasso. E un certo acume non doveva mancargli, se con finezza tutta africana pone sottilissime distinzioni al suo vescovo, con argomentazioni è giusto supporre sinuose e labirintiche, se costui ha bisogno di farsi aiutare a districare il caso da chi gode fama di santità e saggezza. Ma — ed è triste constatarlo ogni giorno — i fanciulli stanno a cuore soltanto alla Chiesa. Non vedete come tutti li aspettano al varco dei 16 anni per assassinarli con spettacoli, immagini, libri, oscenità di ogni genere? E prima dei 16 anni? La turpitudine ha per schermo cinematografico il chiosco. Non si paga biglietto, e si ha il tempo di assorbire in silenzio ciò che il vizio stanco offre alla natura fresca.

NAZARENO PADELLARO

Una disputa famosa fra Croce e Gentile

(continua da pag. 1)

gamento in una concezione logico-metafisica della realtà veduta nella sua più intima e profonda razionalità. Di qui la tendenza, notata dal Croce nello Hegel, a trattare le distinzioni, proprie del mondo dell'esperienza, come posizioni contraddittorie e però reclamanti una risoluzione su un piano superiore, in cui, poi, svaniva il senso concreto delle distinzioni stesse. Il Croce, infatti, poichè per lui nel mondo concreto dell'esperienza non esistono termini negativi, pose anche il negativo come positivo, reale: il fatto, l'immorale, il brutto venivano sostituiti dall'interesse pratico-economico, ch'era pure una forma anch'essa dell'attività spirituale. Questa sostituzione aveva un lato, senza dubbio, persuasivo. Ma tanto più, allora, pareva difficoltoso mantenere l'opposizione, perchè la distinzione sembra dover portare piuttosto che a una lotta dei due termini, a un loro accordo, a una conciliazione che riconosca il buon diritto di entrambi. In questo caso, però, lo « svolgimento » dovrebbe esser inteso altrimenti che nell'antitesi logica del dialettismo (poniamo, come il progresso della coscienza morale subordina sempre più a sè, in Kant, il naturale desiderio della felicità). Messi, invece, i distinti su lo stesso piano, come fa il Croce dove, dismessa la gradualità li fissa nelle loro quattro forme, aveva ragione Gentile di dirle che questa dialettica era un giuoco per cambiar le carte in tavola, perchè, posta la questione in termini di verità o di moralità, rimandava il loro negativo, l'errore e il male, a un'altra categoria, a quella economica o utilitaria (quasi che le scuse, di carattere psicologico — avevo fretta, non ho pensato a quel che dicevo; oppure, mi sono lasciato vincere dall'interesse, dalla passione — valessero a decidere il valore di ciò che ho detto e fatto). Insomma, la questione veniva non risolta, ma elusa.

★

Qui, tuttavia, prima di proseguire, è necessaria una considerazione generale: queste due filosofie, la crociana e la gentiliana, si muovono in due piani diversi, sì che le accuse, che si rimandano reciprocamente, valgono tanto, quanto nell'una si sente la mancanza del punto di vista proprio dell'altra, e viceversa.

Il valore e la grande attrattiva della filosofia crociana sono state, e resteranno, nella sua tentata aderenza ai problemi dell'esperienza umana, donde il suo carattere di fresca e chiara *mondanità*, di una laicità aperta ai valori spirituali che l'uomo porta nel mondo della sua vita quotidiana e della sua cultura. Di qui, il senso proprio del suo umanismo e storicismo da lui definito *assoluto* a indicare il suo proposito di non voler cavar l'uomo fuori della sua mondanità, pur riconoscendo la spiritualità di essa.

Anche il Gentile è un umanista, ma il suo umanismo è dichiaratamente *teologico*: l'atto del pensare, che fonda l'Io, è l'atto puro che la filosofia, da Aristotele a Hegel, faceva costitutivo di Dio. Tutta la storia della filosofia veniva, quindi, ripensata in funzione di questa riduzione dell'atto trascendente alla sua espressione, ora, di assoluta immanenza. Il che, non si può negare, dava un tono di solennità alla sua filosofia, e un peculiare interesse al così prospettato suo svolgimento storico. Si aggiunga il senso religioso, di cui si colorava fortemente questo immanentismo, che aveva il suo principio fondamentale nel concetto dell'autocoscienza come spiritualità pura: quasi come l'agostiniana *interiorità* portata a un approfondimento speculativo, in cui pareva ritornare a un nuovo Fichte dopo la grande esperienza dell'hegelismo. Il *Cogito* cartesiano, passato attraverso l'*Io penso* kantiano nell'esecuzione data dall'idealismo che aveva unificato in esso ragion pura teoretica e ragion pratica, e integrato dall'intuizione giobertiana della creatività, diventava l'atto creatore del pensiero, che crea se stesso creando il mondo.

Se si tien presente anche la vasta revisione critica che il Gentile operò (su *La Critica*) della filosofia contemporanea in Italia, si comprenderà facilmente che, specialmente per gli studiosi di filosofia che già del positivismo non erano più soddisfatti, il fascino e l'attrattiva di questa filosofia gentiliana non poteva essere minore che per quella crociana. In più di questa essa portava, col suo principio dell'atto, il senso vivo e concreto della spiritualità, come interiorità di noi a noi stessi: nel Croce questo senso si disperdeva spesso oggettivandosi fuori di sè.

Pure, le critiche del Croce non potevano lasciare indifferenti i gentiliani più pensosi. Il punto più aspro era sempre quello: dell'atto come unità ch'era al di là di tutte le distinzioni, che il Gentile qualificava tutte come empiriche, comprese quelle categoriche crociane. L'accusa di « misticismo storico », che il Croce rivolgeva all'attualismo come di una posizione per se stessa contraddittoria, in verità, non ci faceva molto effetto, perchè nè sentivamo nell'attualismo un vero e proprio misticismo, nè sentivamo la contraddizione, una volta che nel Croce stesso la filosofia era un trascendentale per l'interpretazione del mondo storico. Quello che, invece, ci dava pensiero era la recisa negazione nel Gentile della distinzione del teoretico dal pratico, fondamentale nel sistema crociano (le quattro forme crociane, chi ci pensi un po' in fondo, si reggono tutte su quella distinzione: per lo meno, negata questa, cadono anche le altre). Il Gentile, nella sua risposta e sempre, anche nelle polemiche posteriori, ha sempre invitato il Croce a giustificare quella distinzione, e il Croce, in verità, quella giustificazione non è mai riuscito a darla. Ma, d'altra parte, è pur vero che la critica che di tale distinzione ha fatto sempre il Gentile, non è parsa mai del tutto persuasiva, perchè egli la poneva nei termini, nientedimeno, aristotelico-scolastici, dove la teoreticità era contemplazione di una realtà già data fuori di noi, e la praticità era una modificazione di quella realtà o una produzione di realtà nuova o diversa. Il Croce non intendeva così, evidentemente, perchè egli si moveva nello stesso mondo dello spirito, dove la teoreticità era intelligenza critica rischiaratrice dell'operare spirituale, e la praticità era la vita generatrice di quell'operare.

Il problema su questo punto è rimasto aperto, insoluto. Teologicamente, sappiamo tutti che in Dio conoscere e volere *sunt unum* (sebbene anche i teologi dicano che *non sunt idem*): o, almeno, dal punto di vista di Dio creatore, va da sè che quella distinzione, presupponente un mondo fuori di sè, non ha senso. Portato l'atto divino nell'atto del pensiero nostro, anch'esso creatore, il discorso del Gentile diventa ovvio. Aggiungi che l'atto gentiliano, non solo è creatore, ma è anche autocreatore, e diviene, allora, evidente che il suo pensare è agire, e il suo agire è proprio nel suo pensare (*autoctisi*). Chè, del resto, Aristotele stesso aveva osservato che il pensiero filosofico, ben lungi dall'essere contemplazione inerte, è la forma più potente di azione, ossia di attività.

Tutto bene, ma, umanizzato l'atto, e poichè l'uomo vive nel mondo dell'esperienza, non c'era modo di dare qualche soddisfazione al Croce e a quella del resto tradizionale distinzione? Sta pure il fatto che il Gentile stesso, quando è venuto a problemi particolari, ha trattato, per es., il problema del diritto e del suo rapporto alla morale, in termini di *volontà*, e quando ha fatto la filosofia dell'arte, l'atto originario gli si è presentato come *sentimento*, mentre, postolo come problema del conoscere, lo ha visto come *logo* (astratto e concreto), e alla fine, indagandolo dal punto di vista sociale, lo ha definito come *politicità* fondamentale. Insomma, le distinzioni, cacciate dalla porta, son ritornate dalla finestra. Quell'infinità, ch'egli attribuiva alle distinzioni empiriche in generale, poteva bene, sembra, ripensarla con qualche determinazione un po', diciamo, all'usanza crociana: chè, ad es., la distinzione fra le infinite cose che conosco o posso conoscere non è empirica nello stesso senso di quella per la quale distinguo il mondo della conoscenza e della scienza da quello umano, etico-sociale, ossia dell'azione, popolato di *soggetti* come me, non di *cose*.

E anche considerato l'atto, non nel suo oggetto, ma nella sua pura interiorità a se stesso, ossia come quell'autocoscienza immediata da cui Gentile parte, tale immediatezza è proprio, come sembra al Gentile, un'identità di pensiero e di vita nell'uomo come in Dio? Egli afferma sempre che l'atto non presuppone nulla, neanche se stesso: è sempre un atto di autocreazione. Ma, così, l'atto si autocrea in seno all'eternità: è eterno. Il che lo porta, sembra, troppo lontano dall'atto dell'uomo che vive nel mondo. O non si direbbe meglio, invece, che l'atto umano ha questo di proprio, che lo distingue da quello teologico, di presupporre sempre se stesso? Qualcuno (per es., U. Spirito) ha fatto al Gentile questa obiezione: che la sua è una « filosofia dell'atto », contraddittoria quindi al suo principio, per il quale l'atto dovrebbe esser vissuto, non pensato. Anche il Croce ha più volte accusato l'attualismo d'irrazionalismo, di giustificare, col suo antintellettualismo, l'arbitrio, l'assenza di freni morali.

L'obiezione e l'accusa, così formulate, non sono giuste, ritengo: l'una, perchè il Gentile ha sempre detto che tutte le filosofie, compresa la sua, sono astratte se considerate fuori dell'atto che le vive; l'altra, perchè il Gentile non è stato mai antintellettualista nel senso di quell'irrazionalismo. Pure, qualcosa di giusto anche c'è, ed è che l'atto umano dell'autocoscienza è proprio questo problema: di un pensiero che, riflettendo, trova sè come atto di vita, e vivendosi avverte la sua costante inadeguazione al pensiero, ossia a quell'atto veramente puro in cui vita e pensiero fanno realmente *unum*, come in Dio. (Di qui, secondo me, la insostituibile funzione della fede religiosa: ma questo è un altro discorso).

★

Ma non indugiamoci in queste riflessioni che ci portano fuori del nostro argomento. Per il Croce come per il Gentile (e noi, qui, della loro disputa vogliamo far cenno), ugualmente, è pacifico che l'uomo è spirito, solo spirito: non ha corpo, o, per meglio dire, la sua corporeità è la corporeità dello spirito stesso. Di qui, il loro disinteresse per il problema gnoseologico e per l'indagine scientifica: fatte le debite variazioni, la loro posizione è simile a quella berkeleyana: un mondo materiale fuori di noi non esiste. Di qui, anche, il loro comune impaccio a giustificare il concetto di natura, che per il Gentile è l'opposto dello spirito, il pensato come opposto al pensare; ma intanto, perchè l'opposizione sia reale, è pur necessario che abbia qualche realtà il termine opposto. Per il Croce similmente, salvo che, non movendo egli da quella opposizione, il problema gli si presenta come quello di una indebita o astratta distinzione (mito o pseudoconcetto).

Il Gentile, naturalmente, non poteva accettare quell'ibrido concetto crociano dello pseudoconcetto, nato nell'interferenza del teoretico col pratico, e, in fondo, giustificato, similmente alle teorie allora correnti sul carattere convenzionale o economico delle formule scientifiche, dal bisogno pratico. Ma il Croce, a sua volta, aveva buon giuoco a mettere in rilievo la difficoltà in cui il Gentile si trovava di giustificare l'idea di natura, una volta ch'egli partiva dallo spirito come atto puro: era ancora il famoso passaggio hegeliano dell'idea in sè al mondo fuori di sè. Come mai, domandava Croce, l'atto *decade* in fatto, dal pensare decade in pensato? Per il Gentile il pensato aveva senso e realtà solo nel pensare, secondo appunto la sua famosa tesi, ed era, dunque, impensabile quel pensato fuori del pensare. Come, dunque, avveniva quella illusione? E, chiarito l'equivoco, perchè essa risorge sempre? D'altronde, notava giustamente il Croce, « il pensato non ha niente che vedere con la meccanicità e naturalità ». È, infatti, un termine generico, che dice solo l'oggetto del pensare. Di esso il Gentile faceva, poi, l'equivalente anche del *passato*, dandogli, così, un senso storico che gli giovava per inserire il suo atto, « eterno presente », nella temporalità, e quindi nella storicità. Il che, di nuovo, pareva al Croce ingiustificato, perchè « la conseguenza logica del principio dell'attualità sarebbe l'immersione in un immobile presente, privo di opposizioni, se ogni opposizione si fonda, come certamente si fonda, sopra una distinzione ». Qui bisogna intendere, naturalmente, che l'opposizione, ossia il contrasto, sia reale, non meramente logica, sì che il Croce dice bene affermando che opposizione c'è veramente quando c'è distinzione. In questo senso, si deve dire che nella dialettica gentiliana i due termini opposti, soggetto e oggetto, sono distinti solo nella loro opposizione logica, per cui l'uno è la negazione dell'altro e viceversa, non distinti ciascuno per sè, sia pure nella loro relazione, come vuol essere la distinzione nella dialettica crociana. La natura, insomma, l'opposto dello spirito, contrariamente al principio dell'atto *creatore* che non ha presupposti, è, nel Gentile, il tacito presupposto dell'atto, che dà positività alla problematicità sua, per la quale, come bellamente egli dice, l'atto non è mai ciò che è di fatto, ciò che è naturalmente, ed è piuttosto ciò che non è, perchè è sempre ciò che sarà, ciò che ha da essere (la spiritualità umana, diremmo noi, limitata dalla corporeità, non può arrivare, neppure nel santo, alla purezza assoluta).

Analoga a questa era l'altra questione del rapporto fra storia e storiografia, fra la storia come *res gestae* e la storia dello storico, ch'è *historia rerum gestarum*. Qui il buon senso sembra stare dalla parte del Croce, che si ribellava alla riduzione gentiliana della prima alla seconda. La vivacità della ribellione era ben comprensibile: ne andava di mezzo la distinzione del teoretico dal pratico. Ed era, senza dubbio, ben paradossale l'affermazione del Gentile che la storia reale, veramente esistente, era quella che lo storico stesso faceva essere pensando i fatti della storia. La paradossalità si attenuava molto quando Gentile parlava della storia della filosofia e della cultura in generale, nella quale, certo, il passato, se è il passato del presente, non ha realtà e intelligibilità fuori di questo: Platone è sempre un *nostro* Platone, veduto in funzione della nostra filosofia, e la *Divina Commedia* è sempre quella che noi comprendiamo e gustiamo attualmente. Il Croce stesso, con grande soddisfazione del Gentile, parve avvicinarsi a questa veduta col suo memorabile scritto su « la contemporaneità di ogni storia », ch'egli argutamente distinse dalla mera « cronaca ». Ma il Croce lo disingannò subito: chè per lui il ripensamento del passato, che avviene nella mente dello storico, non porta per questo a un'identità, ma soltanto alla *presenza* del fatto storico alla mente dello storiografo.

D'altra parte è da notare che anche per il Croce c'era una posizione simile a quella gentiliana quando riconosceva un'identità tra la filosofia e la storia in generale, intendendo per questa la effettiva realtà dello spirito nella distinzione e nello svolgimento delle sue forme fondamentali. La storia del Croce, infatti, non è, in realtà, neppur essa, mera storia delle *res gestae*, ma storia di idee e di problemi spirituali, costituenti quel mondo ch'era per lui il mondo concreto dell'uomo, quale era da lui concepito. Questa vicinanza, sebbene in altro piano, del Croce al Gentile si rivelò quanto mai drammatica, poi, nel suo volume su *La storia come pensiero e come azione*, dove pare difficile stabilire s'egli propenda più per l'uno o per l'altro termine, ossia se la storia sia più veramente quella che è pensata o quella che è agita.

★

Chi scrive, ritiene di aver goduto un singolare privilegio dalla sorte: quello di aver assistito al dibattito fra i due grandi maestri del nuovo idealismo senza aver la mente pregiudicata in favore di uno dei due. Cominciai, sì, dal Croce, ma la parola del Gentile mi scosse subito: essa richiamava col suo *atto* a quel centro costante ch'è la coscienza di noi stessi, a quella « soggettività », ossia presenza nostra, di noi a noi, che sfuggiva al Croce tutto intento a « oggettivarla », quella soggettività, innanzi a se stessa, a distinguerla in settori non sempre facili a riunirli organicamente nella loro vivente unità. E tuttavia, presi un per uno, quale bellezza e ricchezza di visione, e persuasività di pensieri concreti, egli vi offriva! Sì che la mia fortuna, a dir il vero, si riduceva a quella celeberrima dell'asino di Buridano, e sarei, come quell'asino, morto miseramente di fame, se — per disperazione fatto sicuro — non avessi tentato in qualche modo, con concessioni all'una e all'altra parte, di uscirne. Di quel mio primo tentativo ho fatto io stesso la critica pochi anni fa (*Alla ricerca di me stesso*, Sansoni) e, certo, fu cosa assai modesta. Ma, in compenso, posso dire che oggi sono fra i pochi che sentono ancora vivo il fascino delle due contrastanti posizioni con animo, tuttavia, distaccato da entrambe, sì che le accuse che allora, e in seguito, si scambiarono, mi sono sempre sembrate giuste insieme, movendo esse, in realtà, dal loro terreno comune, ch'era uno spiritualismo umano posto assoluto come in Dio. Che, del resto, tale giustezza fosse, almeno in parte, nelle loro reciproche convinzioni, è provato dal fatto che ciascuno dei due ha, poi, seguitato a pensare sempre, più o meno larvatamente, in polemica con l'altro, come meglio farà vedere chi un giorno si deciderà a studiarne il reciproco influsso (anche se, per la parte strettamente filosofica, sia stato indubbiamente maggiore quello del Gentile sul Croce) (1).

Così ad es., quando Croce accusava di misticismo il Gentile per la sua tendenza unitaria, come non dar ragione un po' anche al Gentile che rimandava l'accusa perchè, se mai, mistico era quel sistema di forme o categorie che lasciava come presupposto l'unità dello spirito nella sua assolutezza? Lo storicismo assoluto del Croce, infatti, non è anch'esso un equivalente del misticismo storico ch'egli attribuiva al Gentile? La storicità delle forme crociane (anche prescindendo dal loro numero e dalla determinazione dei loro rapporti: che il Croce, del resto, egli stesso non ha mai preteso che fossero definitivi) non faceva appello tacitamente a un principio ultrastorico, assoluto, che si realizzava nella varietà, storicamente contingente in fine, delle sue determinazioni?

Anche l'attualismo era uno storicismo assoluto, che poneva a base della storia, svolgentesi nel tempo, l'atto, come Gentile diceva, sul suo *farsi*, ossia nella dialettica del suo divenire. Ma era più una vera e propria *storicità* questa della dialettica, ferma nei termini insuperabili dell'astratto rapporto di soggetto-oggetto? Tutto lo sviluppo dell'attualismo, dal primo saggio su *Le forme assolute dello spirito* (1909) alla *Genesi e struttura della società* (1943) costituisce, insieme, un'illustrazione dell'*atto* nei suoi vari aspetti e significati sempre più determinati, ma l'*atto*, proprio per questo, resta, in fondo, quel problema che, dopo aver dato origine a tutte quelle determinazioni, da un lato si pone come l'empirica loro unità ancora indistinta, e dall'altro esige un atto che supera tutte le determinazioni (trascendentali o *inattuali*, come il Gentile le chiamava) che ne avevano posta in luce quegli aspetti e significati fondamentali. Atto implicato, l'uno, vivente nella storia temporale; esplicito, l'altro, ossia esplicatosi perfettamente in sè, eterno. Positivismo assoluto per un verso, idealismo assoluto per l'altro.

Croce dice che l'attualismo, ponendosi come la sola, vera, filosofia, liquida definitivamente ogni filosofia, e l'accusa è giusta in quanto nel Gentile, non la filosofia esiste, ma il *filosofare*, il quale, poi, è semplicemente l'*attuarsi* dell'atto. In quanto, invece, quest'attuarsi, con una preferenza ingiustificata su tutti gli altri sensi, vien definito « filosofia », ecco che l'accusa del Croce gli si capovolge in quella di un generale « filosofismo », per cui anche l'arte, per es., è filosofia, la filosofia individuale dell'artista come artista: dove il Croce ha buon giuoco a rilevare la tautologia e l'indebita attribuzione di egoismo (ch'è una non felice definizione dell'individualità) all'artista come tale. Di contro alla filosofia come momento del soggetto sta, poi, la filosofia come momento dell'oggetto, in cui per Gentile è l'essenza dell'atteggiamento religioso-teologico: trasportando, così (a modo suo, s'intende), nell'altro, la famosa trilogia hegeliana dello Spirito Assoluto. Per Croce, invece, questo secondo aspetto, in conformità del suo umanismo, è considerato come proprio della fantasia mitologica (difficile dire quale dei due, per un cristiano, sia più stonato).

Dove, invece, la critica del Croce sembra far più presa è per la teoria gentiliana che identifica l'errore e il male col *passato*, ossia con ciò che lo spirito è stato e non dev'essere più. Anche qui il Croce ha buon giuoco a far osservare che, in tal modo, errore e male non ci sono mai nello spirito, perchè l'atto è sempre presente, ossia verità e bene trionfanti dell'errore e del male, e presente fu pur il passato quando venne attuato. Oltre che, egli dice, quel « passato », così legato al tempo, ha troppo sapore cronologico, come dicesse « l'anno innanzi, il giorno innanzi, il minuto innanzi ». Certo, l'attualismo del Gentile non vuole avere questo significato dozzinale, perchè per lui lo spirito non è il fatto, ma il *valore*. E tuttavia è innegabile che per volere inserire l'eterno nel tempo, l'attualità in lui si presenta anche con questa nota della temporalità, dell'atto come *presenzialità* a se stesso, effettività positiva, propria del fatto.

Se, poi, dice Croce, quel passato ha senso, non cronologico, ma ideale, perchè affermare ch'esso è sempre errore e male? « Io (e, come me, ogni uomo), nell'esaminare le proporzioni da me pronunciate in passato, distinguo assai bene quelle di esse che furono pensieri, poveri pensieri, ora ravvivati e arricchiti nel nuovo pensiero, e quelle che non furono pensieri, o furono senza significato preciso; e delle prime mi compiaccio, le seconde abbatto e sgombro via per gettar le basi della nuova costruzione ». Similmente nella vita morale: come redimerci e progredire su la vita del bene, se il nostro passato fosse tutto male, e non ci fosse in esso anche quel po' di bene che ci dà forza a superare il male attuale?

Problema grave, come si sa, questo del male, per tutti i filosofi. Il Croce, come accennammo dianzi, sperò, ma illusoriamente, di risolverlo introducendo la categoria dell'economicità, ossia dell'utilitarietà, a correggere il rigido moralismo kantiano. Ma anche più illusoria ci pare la soluzione gentiliana, per la quale il male esiste soltanto nella coscienza che lo giudica tale, la quale, quindi, se giudica male quello, è buona. Poichè, così, sarebbe coscienza buona anche quella del delinquente che sa bene di compiere un atto di delinquenza (solo sperando, forse, di farla franca con la legge).

In realtà, i due avversari una cosa dicevano quando la loro dialettica li obbligava a così parlare, e un'altra sentivano quando si mettevano innanzi la loro vera coscienza morale. « Critica e redenzione (scriveva allora il Croce) sono in lotta, non già contro il passato, ma contro ciò ch'è in me, e che pur dev'essere vinto da me, e che minaccia di soverchiarmi, e spesso mi soverchia, e che pure io confido sempre di vincere o rivincere. Se il male, se l'errore fossero una semplice illusione, la lotta contro di essi sarebbe ridicola per mancanza di avversario. A me la vita appare non come una *commedia di equivoci*, di gente che si crede malvagia ed è buona, di lacrime versate per sbaglio, ma come una *tragedia*, nella quale, attraverso l'onta e il dolore, si crea faticosamente il bene e il vero, e, attraverso la distruzione della felicità individuale, si crea una felicità dolorosa, che sarà anche felicità (anzi, la vera felicità), ma che quasi si sdegna di essere chiamata con questo nome, che le suona troppo idillico ».

Inutile dire che questo era il sentimento stesso del Gentile, che, col suo atto continuamente proteso verso il suo dover essere (onde il nome anche di *idealismo etico*, che fu dato alla sua concezione), voleva esprimere la stessa ansia e tensione tragica: « Il peccato, l'errore, il male, il dolore (com'egli rispondeva al Croce), io me li sento nelle ossa, intimi a me più che non sia io a me medesimo; e intendo la vita come quella lotta del mio me vivo, che si divincola in eterno da questo me morto che gli è dentro, e che egli stesso quasi alimenta: quella lotta che non è il male, ma la negazione di esso, e quindi verità, bontà, gioia ch'è la mia vita, il mio sforzo stesso ».

Innanzi alla povertà spirituale dei vari esistenzialismi, che hanno fatto irruzione sul nostro suolo, e alle vuote acrobazie dei vari problematicismi che gli si sono accompagnati, è bene che gl'Italiani non scordino questi due grandi maestri che hanno avuto la ventura di possedere: maestri pronti di pensiero e di vita morale, entrambi, pur nella diversità del loro orientamento speculativo.

ARMANDO CARLINI

---

(1) Persino nell'*Estetica*, ch'era il campo specifico della filosofia crociana, anzi in questa forse più che in altri campi. Le diverse fasi per cui essa passò, tutte, sino all'ultima della poesia pura e della sua trascendenza su tutte le altre forme più o meno interessate alla pratica e alla storica contingenza (che trova riscontro nel gentiliano *sentimento* della pura soggettività), sono sotto l'influsso della critica del Gentile, della cui *Filosofia dell'arte*, poi, il Croce credette far giustizia sommaria dichiarandola opera di uno sfornito del senso più elementare della poesia. Ma già nella polemica di questi anni il Gentile gli indicava il punto più debole in quel *sentimento* che l'arte doveva prendere come contenuto da un'altra forma della vita spirituale, e però estraneo alla soggettività pura della liricità. Per la problematicità interna dell'estetica crociana, vedi il bel volume di V. Sainati, *L'Estetica di B. Croce* (Le Monnier, 1953).

Rassegna di letteratura italiana

(continua da pag. 1)

strambotto-rispetto ha il suo punto di partenza nella poesia giullaresca; nei componimenti, cioè, che giullari e cantori professionali portavano sulle piazze delle città e dei borghi, e fra i quali emerge come esempio tipico il Contrasto *di Cielo D'Alcamo, composto a Messina e cantato per le città d'Italia, proprio quando ormai la vena giullaresca si slargava nella vasta corrente della poesia popolare ». Così anche un componimento come il* Contrasto, *vivo eloquente e bizzarro, viene riportato, attraverso le vie della poesia provenzale e quella giullaresca di lontana derivazione francese, entro la culta tradizione. Anche qui non* Naturpoesie, *ma un particolare tipo di* Kunstpoesie: *e questo giovava rilevare.*

Non possiamo però, ora che siamo giunti al termine della nostra rassegna, trattenerci dall'esprimere la nostra preoccupazione che tanta insistenza in alcuni critici sui soli caratteri di tradizione e di stile possa disperdere l'invettiva, la varietà e la mutevolezza della poesia e indebolire i rapporti di essa col tempo e la società. Quando questi vengano rispettati, come è stato fatto per la poesia occitanica sullo sfondo della civiltà cavalleresca e feudale, è indubbio che ne deriverà una nuova stagione per gli studi di letteratura italiana.

ALDO VALLONE

---

(1) A. DEL MONTE: *Studi sulla poesia ermetica medievale*. Napoli, Giannini, 1953.

(2) A. RONCAGLIA: *Poesia d'amore spagnola d'ispirazione melica popolaresca*. Modena, Società Tipografica Modenese, 1953, pp. 158.

(3) A. PAGLIARO: *Il contrasto di Cielo d'Alcamo e la poesia popolare* in *Bollettino* (Centro di Studi filologici e linguistici siciliani diretto da E. Li Gotti), I, 1953, pp. 19-44.

POESIE DI VIERI NANNETTI

Avviare un discorso su Nannetti poeta non è semplice, anche se egli ormai giovane non sia più e quindi la sua opera — quantitativamente esigua ma non trascurabile per intensità e impegno — attenda piuttosto un giudizio in chiave di bilancio che una presentazione cautamente esplorativa. Nannetti non entra nelle nostre lettere con queste «Poesie» (Vallecchi, 1954): mosse dal futurismo, collaborò a *Solaria*, si fece conoscere e apprezzare come narratore e prosatore. Il suo esordio poetico (se si trascurino prove giovanilmente precoci) è del 1934, *Declamazione*, pubblicata solo nel '46. Oggi la silloge vallecchiana ci consente di esaminare nel suo complessivo sviluppo la lirica di questo poeta pensoso e schivo che qualche lettore frettoloso sbaglierà forse con un giovane di promettente ingegno: dobbiamo a questo proposito riconoscere, del resto, che la poesia di Nannetti, pur testimoniando relazioni fruttuose con la più valida lezione dell'«essenzialismo» e dell'«analogismo» (due aspetti imprescindibili della nostra migliore lirica nel Novecento) non è per nulla irretita nel prezioso e artificioso gioco formale che contraddistingue tanta parte della stagione «ermetica» (ed *ermetici* risultavano davvero il più delle volte quei poeti nel senso, come faceva notare il Calogero, che non si riusciva a intendere che cosa volessero dire, con il conseguente sospetto che non avessero molto da dire): pur avendo maturato in quel tempo le sue esperienze liriche Nannetti, che già aveva conosciuto la tentazione della «parola in libertà» dei fulminei accostamenti semantici e eidetici, della «immaginazione senza fili», non si lasciò eccessivamente suggestionare dal sottile fascino della «pagina bianca», della «poesia-assenza», dalla parola brivido-sonoro o puro potenziale onirico. In fondo Nannetti — e lasciamo stare le indicazioni anagrafiche — è un poeta «giovane», come «giovani» sono e restano tutti gli autentici poeti, e queste sue liriche presentano a volte una felice sintesi di tradizione (nel senso più nobile) e di novità (come levità d'invenzione e «ardire» nell'espressione) da richiamarci a certi caratteri e orientamenti di alcuni dei più dotati poeti giovani di questo secondo dopoguerra.

Le liriche di Nannetti — da *Declamazione* a *Polifemo*, dalle *Soste del malumore* alle *Varie*, offrono il senso di un discorso controllato sul filo di una ispirazione vigile e cauta, che non cede alla sollecitazione dell'estro come puro gioco, della vocale modulazione o come rabesco ritmico d'immagini; sempre in lui l'ansia di una comunicazione umana è sottesa al fervore di una testimonianza stilisticamente rigorosa, e l'analogia nasce per lo più come un arco dello spirito acceso e disincantato ad un tempo anzichè da un calcolo di intellettualistica tensione. Non che non si avverta sognante e temerario, — quale angelica belva». Oppure: «Poichè non volli docili pianure, — a me conviene il masso — con la felce crinita nella guazza — e la discreta ombra del cerro...».

Poesia dunque, questa, che nasce da una sofferta inquietudine, da un bisogno, diremmo, di autocoscienza e che pur mai scade a grezzo psicologismo appunto per la felice disposizione dell'autore a rendere la varia e discorde geografia del suo spirito in luce e rilievo di cose reali, dove l'invenzione si concreta a volte in figurazioni di aerea plasticità: «La prima volta era la donna come — mite e superba antilope al confine — della foresta...» (*Declamazione*, VI), a volte in aperture di soave elegismo: «Voi siete ancora qui, felici rose, — dove il mio maggio pose arse radici...» (*Ivi*, X).

Altrove una caratterizzazione propria dovrebbe parlare per più esattezza di clima idillico e varrebbe la pena di citare per intero il componimento XVIII, avviato con ilare freschezza: «Dove salta il delfino estroso — galleggia la mia voglia di gioco; — ghirlanda m'è la lieve — quercia di mare con la vuota ghianda». E nel finale ecco, ancora la lieve allegria del gioco, lo scherzo che vive in tutte le forme della natura, misteriose e stupende: «Ecco che il giuoco di nuovo s'incanta — in meraviglia. Facile metafora — eternamente il mare roco canta». (Dove la chiusa attesta la perizia del Nannetti nel modulare l'endecasillabo, il verso che più di frequente ritorna nelle sue poesie, a volte alternato a settenari e quinari).

Sia che la voce misurata e raccolta di questo poeta si tenda in più concitate opzioni esistenziali: «Laddove più gagliardo scuote l'ala — il vento, e le lamiere splendono — dell'uragano, dove la salmastra — furia del mare irrompe, — dove la vita più s'incastra e canta — là vorrei stare, — pianta, stendardo o sasso» (*Declamazione*, XIX), sia che si allenti in più riposati respiri: «...Oramai di una qualunque pace anelo... — attendo che il tramonto lentamente — disfogli la sua rosa...» (*Ivi*, XX), sia che si plachi in una quieta pigrizia che è, più che stasi, profumo dell'estasi, sempre avvertiamo un timbro generoso e schietto (per certo risentito moralismo si potrebbe pensare a Rebora), un tono personale e autentico. E sorvoliamo pure su certi interessanti innesti di linguaggio aulico, antiquato («L'upupa ascolto, ma di alcun prodigio — nei selvativi anfratti *non mi cale*») e non diamo troppo peso a certe oscurità che talora si generano, nel groviglio dei sensi e di simboli e che qui la presenza di un filtro d'ordine più metafisico che fisico (mai l'autore si compiace dell'eloquenza sentimentale del «declamato» sia pure elegiaco o ditirambico) ma il controllo etico-razionale non chiude, nei momenti più persuasivi, il respiro della parola, liberata dal peso delle occasioni logore, di meschina strumentalità (ecco perchè la «decantazione» poetica tende un po' sempre alla condizione del segno stilizzato, un gioco di pensieri liberamente e pur magicamente risolto in musica di linee e accordi). Stilizzazione germinale e insieme implicazione di simboli: due condizioni che si sfiorano sulla tangente dell'esistenza decantata in mito: «Discendo con volo ferito. — Lungi dall'arco, cedo — al precipite invito che mi chiama — e dolcemente stanca. A nuova guerra — forse varco lo spazio — e il peso mi conduce — verso gli specchi ardui della terra... Balde criniere scioglierò nel sole, — e la corsa sarà sopra le arene — brezza». Futuro e passato, realtà ed opzione si compenetrano in un presente fuori del tempo, figura della sorte, istanza di una vocazione: «A me non riderà certo una vana — gloria corale: — vedrò negli occhi agrezza.. Per me risuoni la selva — il suo vario terrore: — qui vagherò con cuore — sembrano derivare più dalla complessità urgente d'un pensiero discreto e geloso che dalla poco lodevole ambizione di creare calcolatamente, tramite l'allusione e il polisensismo, suggestive atmosfere. Per una sua lieta facoltà di legare l'evocazione visiva alla riflessione gnomica, senza scadere nel tono piatto del ragionamento versificato, vien fatto di pensare, leggendo Nannetti, a certo Cardarelli; ma il tono è diverso e sarebbe inesatto parlare di influssi. Caso certo significativo quello di Nannetti, un poeta non letterato o poco letterato (è docente di scienze naturali) che ha vinto l'ozio-

(continua a pagina 4)

ALBERTO FRATTINI

ALFREDO CATALANI

Si è compiuto in questi giorni il centenario della nascita di Alfredo Catalani. Nato a Lucca il 19 giugno 1854 questo sensibile, ispirato, delicato musicista ebbe una vita grama di soddisfazioni.

Vissuto in un momento particolarmente felice del nostro melodramma dominato dal gran nome di Verdi, l'artista lucchese seppe coraggiosamente in breve tempo conquistarsi la stima e l'ammirazione dei contemporanei per l'importanza della sua estetica operistica. Una nobile concezione artistica soffusa di poesia e ricca di accenti culturali che la critica moderna deve a nostro avviso valutare più compiutamente.

La personalità del Catalani, pur non trascurando il sinfonismo e la musica da camera, fu principalmente attratta dal teatro in virtù di una rimarchevole, originale sensibilità lirica. Nella non abbondante produzione del musicista questo lirismo costituisce l'elemento di rilievo.

Solo cinque infatti sono le opere scritte dal compositore durante la sua breve ma intensa vita: «ELDA» (1880) — «DEJANICE» (1886) — «EDMEA» (1887) «LORELEY» (1890) — «WALLY» (1892). *Esse segnano altrettante tappe di un discontinuo, faticoso cammino artistico e vi traspaiono inconfondibili i vari aspetti che hanno reso caratteristica l'arte del Catalani; delicato senso poetico, non privo talvolta di lievi fremiti drammatici, assoluta padronanza dell'orchestrazione spesso trattata con elegante ispirazione sinfonica, rispetto delle prerogative vocali del melodramma nazionale, signorilità di linguaggio.*

Uno degli indiscutibili meriti dell'artista lucchese fu quello di aver saputo integrare il proprio istintivo talento lirico con una solida rinnovata cultura musicale. Sotto questo aspetto il linguaggio sonoro del Catalani si avvicina all'ideale romantico, un romanticismo però privo di mordente, di slancio, di drammaticità.

Indubbiamente per la mancanza di questo interiore dinamismo l'arte del compositore toscano non ha conseguito la risonanza popolare raggiunta invece da altri illustri operisti del tempo.

Il suo fu un mondo spirituale poeticamente astratto, chiuso ad ogni forma di grossolanità, praticamente assente dalla reale essenza della vita; un mondo irreale dal fascino suggestivo, misterioso, nato da un'anima pudica e contemplativa aperta al bello e al buono; un mondo che noi sentiamo palpitare con piena concretezza espressiva nelle pagine più significative della «Loreley» e della «Wally»; un mondo però che inesorabilmente stabilisce i limiti dell'arte del Catalani e che gli ha impedito una concezione moderna del melodramma.

Dopo la «serie» delle celebrazioni di questi ultimi anni un naturale dovere dei principali Enti lirici avrebbe dovuto essere quello di ricordare, sia pure senza pompose cerimonie, questo inconfondibile artista che, con la sua opera, ha efficacemente contribuito ad illustrare il melodramma italiano della seconda metà dell'ottocento.

Il centenario della nascita del Catalani è invece passato pressochè inosservato.

Il solo Teatro alla Scala nella stagione invernale ha presentato una accuratissima edizione della «Wally» creatura prediletta dello sfortunato musicista.

Per allestire rappresentazioni prive di qualsiasi valore artistico e condannate dal pubblico senza remissione, sono state spese con sorprendente facilità ingentissime somme che almeno in parte avrebbero potuto essere destinate ad una degna commemorazione di un musicista che ha onorato l'arte operistica italiana.

Pubblicazioni musicali

La casa musicale De Santis ha recentemente pubblicato una importante novità didattica del Prof. Loris Silvestri insegnante titolare nel Conservatorio di musica di Stato di S. Cecilia in Roma. Si tratta di un interessante volumetto nel quale in trenta lezioni sono condensati e abilmente trattati importanti problemi ritmici. E' un testo compilato con chiarezza, semplicità, e praticità; merita di essere segnalato agli studiosi di questa essenziale branca dell'arte musicale. Il Maestro Ettore Montanaro per la casa editrice Ricordi ha pubblicato un'opera di alto interesse che arricchisce la già cospicua documentazione per lo studio del folklore italiano. Si tratta di un'opera poderosa in due volumi intitolata «Canti della terra d'Abruzzo» nella quale il musicista ha abilmente, sapientemente e pazientemente raccolto i più importanti motivi popolari di quella schietta e generosa regione italiana.

DANTE ULLU

COSMÈ TURA - Allegoria della Primavera (Londra, Galleria Nazionale)

COSMÈ TURA NELLA CIVILTÀ DEL RINASCIMENTO ITALIANO

Cosimo Tura, detto Cosmè, nonostante la sua innegabile importanza come uno dei capiscuola della pittura ferrarese del Quattrocento e, in un più ampio respiro, della stessa pittura italiana del primo Rinascimento, non aveva ancora trovato un esegeta, tanto attento e appassionato, che, attraverso un'indagine critica profonda e impegnativa, lo traesse decisamente dalla penombra nella quale rimaneva immerso agli occhi dei più.

Notizie, accenni e saggi critici, anche di un certo impegno, sul Tura, si potevano comunque trovare in molte opere critiche e biografiche, incominciando dal Vasari nelle famose *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, sino agli studi del Baruffaldi e di L. N. Cittadella verso la fine del secolo scorso, per arrivare, a tempi più recenti, ad Adolfo Venturi e a Roberto Longhi, ma erano pubblicazioni destinate agli specialisti che, purtroppo, in Italia, nel campo dell'arte sono assai rari e servivano, più che altro, a far sentire maggiormente la mancanza di uno studio profondo sulla vita e sull'opera del pittore ferrarese, affinchè egli trovasse agli occhi di un più vasto pubblico il posto che gli spetta nella pittura italiana del Quattrocento.

Questa lacuna negli studi critici sull'arte italiana del Rinascimento è stata ora colmata da Alberto Neppi, critico e studioso d'arte ferrarese, il quale ha dedicato al suo grande concittadino del Quattrocento un intero volume: *Cosmè Tura*, Gastaldi, Milano, 1953 (Lire 400), premiato al Concorso Nazionale Gastaldi 1952 per la saggistica, riuscendo, attraverso una sapiente indagine storica del tempo e un profondo esame critico condotto direttamente sulle opere, a illuminare definitivamente la figura umana e artistica del grande pittore ferrarese, non solo, ma a darci anche un'immagine viva e chiara del periodo più alto della civiltà artistica e culturale della città degli Estensi.

Dopo un rapido e suggestivo panorama dell'arte ferrarese al tempo di Nicolò III, di Lionello e di Borso d'Este, in cui appaiono fugacemente, ma vive nei loro rilievi umani e artistici, le grandi figure di artisti come il Pisanello, Jacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Jacopo Bellini, il fiammingo Ruggero Van der Weyden, Piero della Francesca, l'appena diciottenne Andrea Mantegna, che lasciano nella bella e fiorente città padana, «madre dell'Itale muse seconda», preziose testimonianze della loro arte, il Neppi ci introduce nella vita e nell'opera di Cosimo Tura, il quale, formatosi esclusivamente in quell'ambiente ricco di apporti fiorentini e veneziani, che erano gli elementi fondamentali della Rinascita artistica italiana, riesce ad arricchire il verbo nuovo e alto del tempo di un suo peculiare accento nativo.

Si sa di certo che Cosmè nacque attorno al 1429, da Domenico Tura, calzolaio di Guarda Ferrarese, ma nulla di preciso si sa del suo tirocinio artistico e dei suoi inizi, avendo la critica moderna smentito i vecchi autori locali che lo ritenevano allievo di Galasso Galassi, oggi conosciuto con il nome di Galasso di Matteo Piva, addirittura coetaneo del Tura. Dopo una attività artistica alla corte degli Estensi, il Tura, secondo l'ipotesi del Venturi, potrebbe aver perfezionato la propria educazione stilistica a Padova, osservando e approfondendo lo studio dei capolavori plastici di Donatello e gli affreschi del Mantegna nella Cappella degli Eremitani, e, quindi, a Venezia attratto dalla pittura di Andrea del Castagno e dei Vivarini. Influenze evidenti, sia del Mantegna, dal quale deriva, senz'alcun dubbio, quel forte senso plastico, sia del Castagno, di cui ha assimilato il segno straordinariamente incisivo, si riscontrano poi in tutta l'opera del Cosmè. Ritornato a Ferrara, lavorò a lungo alla corte ducale, eseguendo, nel contempo, opere per la Cattedrale e lavori di squisito artigianato artistico un po' dappertutto e per tutti gli usi.

Di questo periodo l'unica opera importante che si conosca è l'allegoria della *Primavera* (Galleria Nazionale di Londra). Dopo un soggiorno presso i Pico della Mirandola, dal 1465 al 1467, Cosmè ritorna a Ferrara, dove lavora a lungo intensamente. Quindi soggiorna brevemente a Venezia e a Brescia. Oltre alle sue opere più impegnative, fra le quali mirabili i ritratti dei principi estensi e dei principipali personaggi del suo tempo, Cosmè disegna pregevoli oreficerie, cartoni per arazzi, tessuti, ecc. Produzione vastissima che gli procurò una grande fortuna. Però al termine della sua carriera, negli ultimi anni della sua vita, egli appare, non si sa come, a corto di denaro. Egli muore nel 1495.

Il Neppi si addentra poi nell'esame specifico delle opere più importanti e sicure del Tura, confutando dubbi e opinioni diverse, convalidando e stabilendo attribuzioni, come nel caso del *San Gerolamo* a tempera, attribuito da Adolfo Venturi a Francesco del Cossa, mentre, sia Francesco Filippini sia il Berenson, lo assegnano a Ercole de' Roberti e il Longhi addirittura a un seguace del Cossa. Il Neppi, invece, sostiene con sottili argomenti e con chiare ragioni la paternità del Tura, facendo sua l'attribuzione originale del Baruffaldi.

Attraverso un'indagine acuta e un'esposizione puntuale, chiara e suggestiva, passano davanti ai nostri occhi le opere più significative del Tura, dalla giovanile tavoletta della *Madonna col Bambino*, della Collezione Harold I. Pratt di New York, alla *Allegoria della Primavera* della Galleria Nazionale di Londra, alle due grandi tempere su tela del *San Giorgio che uccide il drago* e dell'*Annunciazione*, eseguite nel 1469, alla *Cattura* e la *Decapitazione di San Maurelio*, alle *Pietà* e alle *Madonne* del periodo intorno al 1470 e al *Cristo morto sorretto dagli angeli*, alla tavoletta della *Madonna con Cristo morto* del Museo Correr di Venezia, al complesso significativo e originale dell'Altare Roverella, alla grande *Madonna in trono* della Galleria Nazionale di Londra, sino alle opere conclusive, come il *Polittico di San Luca*, il *San Gerolamo nel deserto*, il *San Nicola di Bari* ed altre opere degli ultimi anni.

Una esatta caratterizzazione stilistica del Tura l'abbiamo nella definizione berensoniana «uomo impazzito per i valori tattili» che si accorda con i termini tradizionali di *roccioso, polare, metallico*, che il Neppi riprende nel capitolo dedicato alla personalità artistica del caposcuola ferrarese. Infatti, il forte plasticismo di Cosmè è tutto basato su una solidificazione volumetrica delle masse, chiuse da contorni netti e incisivi che donano un che di metallico alle figure e agli oggetti delle composizioni. La luce fredda taglia nettamente le masse plastiche senza passaggi chiaroscurali, determinando, con un effetto quasi scenografico, profonde zone di ombra. E' indubbio che in questa espressione rigida, agghiacciante, illusionistica c'è l'insegnamento dei maestri della linea e dei valori tattili, quali il Mantegna e Andrea del Castagno, come pure è fuori discussione che il Tura, con il suo senso acuto delle cose e un visionario potere di trasfigurazione, ha saputo, con una forza notevole del comporre e del narrare, raggiungere una realtà metafisica, suggeritagli da una profonda illuminazione interiore.

Alberto Neppi, con questo pregevole volumetto, scritto con lucidità critica e chiarezza espressiva, ci ha offerto una testimonianza decisiva sulla vita e sull'opera di uno dei più significativi e originali pittori italiani del primo Rinascimento.

ENOTRIO MASTROLONARDO

IL PRIMO JOYCE

7.

Il primo volto di Stefano

(continuazione dal n. 24)

Il primo abbozzo del *Portrait*, *Stephen Hero*, uscì soltanto nel 1944, limitatamente s'intende alla parte del manoscritto che s'era salvata dal fuoco (1). Poichè il libro era stato ripudiato dall'autore, c'è fra i critici chi non lo tratta neppure e addirittura vorrebbe che non fosse mai venuto alla luce (2). Noi non siamo di questo parere, e lo riteniamo importante ai fini d'uno studio dell'opera di Joyce.

Il *Portrait* è un *Bildungsroman*, uno dei pochi che ne siano stati scritti in lingua inglese, e di essi forse il maggiore. Esso entra in pieno nella corrente romantico-decadentistica in quanto pone in primo piano il problema dell'artista e della sua *Weltanschauung*, e presenta una ricchezza nella sintassi e nella struttura totalmente assenti da uno dei *Bildungsromane* inglesi della stessa epoca che subito ci occorre alla memoria, *The Way of All Flesh* di Butler. Joyce, che tanto s'infatuò di Ibsen, sembra aver conosciuto assai superficialmente un altro nordico che, pei caratteri della sua satira sociale, per la varia e curiosa cultura, per l'inguaribile irrequietezza, per la sua stessa situazione di semiesule e di semiapostata insulare, gli fu assai più affine: Strindberg. La natura dello scrittore svedese è indubbiamente diversa da quella dell'irlandese, ma ci sono analogie singolari fra il ribelle e anarcoide Strindberg nella nativa Stoccolma, e il giovane Joyce nella nativa Dublino. E indubbiamente, nella narrativa europea apparsa fra la fine del secolo decimonono e il principio del ventesimo, *Röda rummet* può collocarsi accanto al *Portrait*, nè è causale che il sottotitolo del romanzo svedese suoni: *skildringar ur artist-och författarlifvet* (anche la citazione da Voltaire è indicativa) (3).

Ma il capostipite del *Bildungsroman* è il *Wilhelm Meister* (che vien citato nello *Ulysses* per le pagine su Amleto) e diciamo pure che fra *Stephen Hero* e il *Portrait* corre un rapporto in qualche senso analogo al rapporto che corre fra la *Theatralische Sendung* e i *Wanderjahre*. L'uno e l'altro libro presentano un notevole interesse di documentazione non soltanto sulla vita interiore dei loro autori da giovani, ma anche e più sul formarsi e maturarsi della loro prosa, anche se, come s'è osservato, sia affatto alieno da Joyce il gusto (tanto tipico in Goethe) di accademizzare le proprie esperienze, chè le emozioni, come scrive lo Ussher, non vi sono « ricordate — e falsificate — in una goethiana tranquillità ». Un confronto, comunque, fra la genesi di Guglielmo e la genesi di Stefano sarà sempre istruttivo.

In *Stephen Hero* il protagonista è in ogni senso un ribelle, poichè nella parte che ne abbiamo non figurano i presupposti della ribellione, come nel *Portrait*, e pertanto, come è stato giustamente osservato, è il sottotitolo della stesura definitiva che meglio converrebbe alla prima. Inoltre le teorie estetiche del giovane autore vi sono più a lungo esposte e sviluppate. Il manoscritto comincia dalla pagina 511, e ci s'imbatte per prima cosa in un ritratto dell'eroe per antonomasia che per nulla corrisponde al ritratto che Wilde tratteggiava di Dorian Gray. I tratti di Stephen, accuratamente analizzati, non sono i tratti della bellezza o almeno non della bellezza senza riserve. I capelli brunastri e ispidi (*coarse*), il volto regolare e addolcito da una bocca femminea, gli occhi poco attraenti o, come scrive l'autore con una accuratezza quasi pedantesca: « In una generale rassegna del volto gli occhi non eran prominenti, e il volto entro certi limiti era il volto di un *debauché* ».

Siamo quindi introdotti nell'ambiente del collegio gesuitico. Compaiono anche in queste prime pagine i nomi degli autori preferiti da Stephen e dal giovane Joyce: Byron, l'esule malinconico, e gli eleganti prosatori: Freeman, Morris, Newman; appare la sua mania per lo studio del lessico, alimentata dal dizionario etimologico di Skeat; egli qui ha superato già quella crisi religiosa che ci viene tanto minutamente descritta nel *Portrait* e « il mostro » in lui, alla « minima provocazione », è « pronto allo sgargimento di sangue ». Legge Blake e Rimbaud e se ne ispira « a permutare e combinare le cinque vocali per costruire gridi che esprimessero emozioni primitive ». Si compiace, come lo Stephen del *Portrait*, di frasi epigrammatiche: « l'isolamento è il primo principio dell'economia artistica », e, percorrendo una parabola non dissimile da quella percorsa da Eliot, aspira a imporre l'ordine in virtù dello stile nel sentire caotico della comune umanità. Sprezza i trattati estetici e « Il Laocoonte » di Lessing lo irrita. Ma per quanto altezzoso e sentenzioso non è tuttavia sprovvisto di senso critico e pensa esaminandosi « a un rettile che affoga se stesso (*selfsubmersive*) ». Non si misura coi compagni sul terreno sportivo ma su quello speculativo: « getta addosso a loro il suo sdegno dalle corna d'alce sfavillanti » (4). Ha un solo confidente, il fratello, al quale recita anche versi speculativi e piuttosto stentati. Prepara intanto la sua prima conferenza rivoluzionaria: *Drama and Life*. L'ibsenismo del giovane Joyce si esterna qui in termini iperbolici, altisonanti e un po' provincialeschi. Nè manca, naturalmente, il superuomismo: « ... lasciate pure che il creatore putativo del mondo giustifichi Se Stesso con tutti i processi che Gli sembrino buoni, difficilmente si sarebbe potuto far avanzare la dignità dell'atteggiamento umano d'un sol passo più in là della sua [di Ibsen] risposta ». Ibsen è visto come il solo degno successore di Dante, senza esclusione di Shakespeare e di Goethe. E più intonato dello stesso Dante allo spirito dei tempi. Dopo avere inutilmente brillato in un salotto piccolo-borghese (l'antifilisteismo in queste pagine ci sente di luogo comune sul luogo comune), e avervi suonato e cantato su un vecchio piano, canzoni popolari ed elisabettiane a un pubblico « corretto, annoiato, privo d'orecchio » e [in una nota marginale del manoscritto] « restio a uscire », incontrando nel salotto in questione una ragazza che lo attira, Emma Clery, comincia a frequentare le lezioni d'irlandese, al solo scopo di poterla corteggiare. Il nazionalista Madden tenta invano di conquistarlo alle sue idee. La parola d'ordine nell'ambiente dei nazionalisti era « fede e patria », e Stephen si preparava a ripudiare, in nome dell'Europa e dell'arte, l'una e l'altra. Quella patria era per lui, come si esprimerà più tardi, un'isola nella quale l'avevano confinato. Quanto alla fede, il Papa aveva destinato all'Irlanda, per « compensarla di parecchi secoli di oscura fedeltà, un tardo cardinale per cui essa era forse un pensiero tardivo o ripensamento dell'Europa ». Le due grandi ambizioni del comune irlandese sono, secondo Stephen, di sistemare i figli maschi nel clero o nella polizia, i pubblicani più devoti son quelli che mantengono uno *streetful* di bordelli. Al disilluso e tanto documentato giovinetto rimane una sola risorsa, la passioncella per Emma Clery. Il casuista precoce s'arrovella perchè la vede conversare con un gesuita e analizza minutamente la natura del proprio rovello: « ... Stephen smaniava di precipitare i due l'uno nelle braccia dell'altra e sbalordire la sala, pur conoscendo il dolore che una simile impersonale generosità gli avrebbe causato ». Una sera, mentre Emma si sporge dal tram per stringergli la mano, Stephen le carezza dolcemente il guanto « carezzando insieme il proprio passato verso il quale codesto inconsistente odiatore di tradizioni era sempre indulgente ». Ma sente insieme che la prospera ragazza si crede obbligata dal suo codice piccolo-borghese a rattenerlo e a disprezzarlo perchè si rattiene.

(continua) **AUGUSTO GUIDI**

(1) Per la storia del manoscritto vedi l'introduzione che Theodore Spencer premette all'edizione del manoscritto, da lui scrupolosamente riprodotto, con le varianti e le correzioni. (*Stephen Hero*, Londra 1944). Tale introduzione appare anche nell'edizione italiana (Mondadori, Milano 1950) che non riproduce però le varianti e le correzioni dell'autore. Joyce aveva pronte ben 914 pagine che gettò nel fuoco. La moglie riuscì a salvare le pagg. 511-902. Joyce scrisse a mezzo del suo segretario allo Spencer che considerava il manoscritto « una produzione di scolaro » e che lo aveva steso quando aveva diciannove o venti anni. Lo Spencer tuttavia afferma che la composizione cade più tardi, e cioè fra il 1905 e il 1906. Stanislaus Joyce, op. cit., ci parla di un articolo giovanile con lo stesso titolo del *Portrait* che l'autore aveva destinato alla rivista *Dana* e che il direttore della rivista, Ryan, non pubblicò.

(2) L. A. G. Strong in *The Sacred River* (Londra 1949) scrive: « Ometto deliberatamente *Stephen Hero*, la prima versione del *Portrait*, perchè, per quanto interessante, Joyce lo soppresse e lo sostituì. E' all'ingrosso una trattazione extravertita, assai più prolissa, del medesimo materiale autobiografico ». Arland Ussher in *Three Great Irishmen* (Londra 1952) pag. 132 scrive: « *Stephen Hero* è senza dubbio un'opera immatura e scritta malamente e un ammiratore del talento di Joyce dovrà rammaricarsi che sia mai stato offerto al pubblico ».

(3) « scene della vita dell'artista e dell'autore ». La citazione da Voltaire che appare in frontespizio è: *Rien n'est si désagreable que d'être pendu obscurement.*

(4) La medesima curiosa e primordiale immagine si riscontra in una poesia satirica di Joyce: *The Holy Office*, riportata dal Gorman (pag. 27) e inclusa dal Levin nella sua antologia joyciana: *The Essential Joyce*: *Firm as the mountain ridges where/I flash my antlers in the air.*

POESIE DI VIERI NANNETTI

(continua da pagina 3)

sità di tutte le arcadie e la superstizione di tutti gli idoli, rivivendo nel proprio intimo l'avventura della parola poetica nella nostra civiltà del Novecento, e che è giunto alla poesia senza sprezzare nè sentimento, nè intelletto, nè tecnica nè realtà, profilando l'interpretazione del proprio destino, della propria dolente sostanza umana su quella linea di memoria estrosa e incantata che è la radice eterna della divina foresta dei miti; *Pioggia di aprile*: « Le tue lacrime, bimba, rassomigliano — alla pioggia d'aprile. Si sventaglia — uno scroscio improvviso, poi si impiglia — tra le giovani fronde e lento intride — le polveri dell'erba, dei cespugli; — ride in file di gocce sopra i fili — a nuovo sole; come sul tuo viso, — come tra le tue ciglia. (........).

« O stagione gioconda. Questo pianto — da nulla è ancora vago incanto, rapido — abbandono, che poi rende più vivo — l'incontro col presente. — Anche ad altri, anche a noi, — che siamo in bilico — tra ribellione e noia, similmente — germoglia la sorpresa: un illusivo — balcone — sopra la stanca attesa si spalanca ».

ALBERTO FRATTINI

◆ Carlo Martini ha pubblicato in questi giorni, con i tipi dell'editore Palombi di Roma, un volume di versi dal titolo *Le biciclette dell'alba*.

VETRINETTA

SALVATORE GAROFALO, *Gesù Maestro*. Roma, U.C.I.I.M.

« Tra le divinità del Pantheon laico dedicato ai pedagogisti non trova posto il divino Maestro Gesù... Ed è un atto di difesa — non legittima — da parte dei sacerdoti del laicismo perchè essi sanno bene o intuiscono, che accogliendo questo Maestro... verrebbero idealmente rovesciati dai loro altarini, come avvenne già anticamente per i piccoli idoli pagani » (G. Nosengo, *Presentazione*). Una trovata che lascia un po' sorpresi, un po' sgomenti, e sulle prime si pensa che questi poveri professori, forse perchè abbandonati da tutti, osino l'estremo ardimento, e si cerchino il « modello » in Colui che, ovviamente, contenendo e irradiando l'universale, esprime anche il particolare. Ma l'audacia di questa rivendicazione di patronato si fa poi meno stupefacente, a mano a mano che le pagine di monsignor Garofalo dimostrano la piena legittimità dell'assunto; così che molto prima della fine ci domandiamo, se la topidezza della nostra fede, non dipenda anche dallo smarrito sentimento di confidenza nell'umanità di Cristo, e dall'odierna mancanza di coraggio nell'accostarsi a lui. E' certo che, laddove il Medio Evo osava in ogni occasione, noi moderni esitiamo, e talvolta non per mancanza di amore, ma per timore di essere o di apparire irriverenti.

Noi possediamo poco più dell'uno per mille delle parole effettivamente pronunziate da Gesù nei due o tre anni della sua predicazione, eppure al Garofalo non è difficile ricostruire la *pedagogia* del Maestro divino. Il quadro è vivo, complesso, penetrante, e la commozione che esso suscita vince di gran lunga la persuasione stessa, che è piena ed assoluta.

I tre capitoli che costituiscono il libro (I maestri in Israele - Il Maestro - L'Educatore) sono densi di dottrina e di illuminazioni che possono arricchire la cultura e la spiritualità anche di coloro tra di noi, che pur non essendo cattolici, vogliano essere, almeno sulla cattedra, buoni maestri.

O. SALVATORI

PRIMO MAZZOLARI, *Il segno dei chiodi*. Milano, Istituto di Propaganda Libraria.

Un bel libro. Un forte libro. Un libro ricchissimo. E' la meditazione sulla Pasqua: dalle Palme alla Resurrezione. Primo Mazzolari, in questo suo nuovo felicissimo libro, prende netta posizione per il « cristiano comune »: il cristiano che è sicuro che il suo bilancio morale « quadri ». Mazzolari, con la sua solita energia ci pone a tu per tu col Cristo che ascende il Calvario, fra la incomprensione, anche, dei « benpensanti », degli onesti « sufficienti ». C'è qui il dramma della Croce visto alla luce della passione dell'uomo: quella *follia della Croce* che, sola, vale a riconoscere in ogni umana sofferenza, l'agonia di Cristo: l'agonia che, per nostra colpa, durerà sino alla fine del mondo.

Parecchi disegni. Due tavole a colori f. t.

C. MARTINI

***Contemporanea*. Firenze, Vallecchi.**

Dei vari modi scelti da Vallecchi per celebrare il quarantennio di attività editoriale della Casa, un dei più graditi e fruttuosi crediamo sia stata la creazione di una nuova collana economica (L. 200), la *Contemporanea*, che dovrebbe ripubblicare « le migliori opere della narrativa italiana d'oggi ». Sono già usciti: Palazzeschi, *Sorelle Materassi*; Cicognani, *La Velia*; Pratolini, *Il Quartiere*; Meoni, *La Ragazza di Fabbrica*. Sono annunciati: Tozzi, *Il Podere* e Napolitano, *Tam Tam Mayumbe*. Come si vede, si tratta di un tempo vasto, comprendente parecchi momenti della nostra narrativa, ed ha un senso anche cordialmente augurale, il fatto che *La Velia*, in 12ª edizione, esca contemporaneamente a *La nuora*, l'atteso nuovo romanzo di Cicognani. Anche questa collana, come tutte le economiche, avrà tanto maggior fortuna quanto più rapidamente si arricchirà di nomi e di opere: e non è da temere che Vallecchi manchi di autori o di libri che abbiano avuto a loro tempo un significato, lo conservino tuttora e, in ogni modo, possano entrare nella collana come in una antologia vallecchiana del quarantennio. Queste iniziative, che permettono alle nuove generazioni di conoscere e possedere opere spesso introvabili e degne di essere rilette in una prospettiva storica sta di quella in cui nacquero (tempi di che potrebbe essere addirittura più giusto europeismo sfrenato), hanno certamente il consenso di tutti gli uomini di cultura, e finiscono con il provare, se non altro, la giustezza, l'ampiezza e la qualità dei criteri di scelta, onde un Editore merita un suo capitolo profondamente significante nella storia delle nostre lettere.

V. C.

MARCO POLO, *Il Milione*. Torino, Einaudi.

« Questo libro si chiama la *Navigazione* di messere Marco Polo, nobile cittadino di Venezia, scritto in Firenze da Niccolò Ormanni, mio bisavolo da lato di mia madre, quale morì negli anni di Cristo milletrecento nove, quale lo portò mia madre in casa mia »: dunque, la traduzione toscana di poco posteriore (1309?) all'originale franco-italiano di Rustichello (1298-99). Paolo Rivalta ha curato il testo, le note, il glossario e l'indice delle persone e dei luoghi; Sergio Solmi ha dettato la prefazione; Einaudi e i suoi tecnici hanno messo insieme un'edizione illustrata, che può essere considerata un vanto e un capolavoro dell'editoria italiana, a quel difficile limite economico ove il libro d'arte comincia appena a vivere: si pensi che questo volume, stupendamente rilegato con impressioni a due colori ed oro, costa L. 4.000. Le tavole a colori riproducono con splendida evidenza, talvolta a doppia pagina (come anche nella custodia elegantissima), venticinque delle ottantaquattro miniature che ornano il *Livre des Merveilles*, cod. 2810 della Nazionale di Parigi. E non si tratta di illustrazioni semplicemente decorative: il miniatore gotico fornisce un allucinato commento e un documento, che alla pari della tradizione letteraria dice in qual misura l'Occidente fosse impreparato a intendere la grande comunicazione poliana, ma dice anche per quali ruminazioni ed assimilazioni fantastiche, il Milione, che doveva aspettare parecchi secoli prima d'essere scientificamente rivendicato, fu invece subito poeticamente utilizzato, sboccando nelle immortali fantasie già criticamente riconosciute da L. F. Benedetto, e qui rievocate dal Solmi. Senza soffermarci a discutere taluni residui polemici della presentazione a proposito del Medioevo in Occidente (che, secondo noi, non poteva non essere qual fu, cioè cattolico, e come tale procedere e svilupparsi), attribuiremo alla spinta occasionale l'irragionevole rimpianto di cose che non potevano essere, e la coda inflitta dal Solmi a un eccellente pensiero del Benedetto, che definiva il *Milione* « sintesi laica » da porsi accanto alla *Summa* di Tommaso e alla *Divina Commedia*: « assai più imperfetta » conclude il Solmi « ma interamente aperta verso l'avvenire ». Come che sia, non è qui possibile dimostrare che certe opinioni sono documenti di *un tempo*, non meno distanti dal vero di quanto lo fossero le miniature del cod. 2810.

Preme invece segnalare i criteri del Rivalta nel pubblicare il suo testo. Egli, profittando dei risultati raggiunti dall'Olivieri, dal Bartoli, dall'Allulli e dal Benedetto, ha dato in parentesi « la lezione esatta dei nomi storici e geografici », « i glossemi e gli ampliamenti... dovuti al traduttore toscano »; ha riprodotto da altre fonti (cfr. pag. XXIII) il prologo e i primi cinque capitoli mancanti nell'*Ottimo* (ovv. Magliabechiano. II. IV. 88., la traduzione attendibilmente attribuita all'Ormanni). Nello stesso modo, il R. ha colmato le lacune dovute a lacerazione o mancanza di alcune carte dell'Ottimo. In nota ha segnalato « i maggiori e talora curiosi errori in cui è incorso il traduttore toscano », nel glossario ha dato la spiegazione dei vocaboli meno noti o desueti, e delle particolarità linguistiche; nell'Indice ha fornito le notizie storiche e geografiche indispensabili.

Il centenario della nascita di Marco Polo è più che degnamente celebrato.

P. ZANNI

MIKA WALTARI, *Il podere*. Milano, Garzanti.

Un Waltari in certo senso nuovo, più ricco, più fine (*Sinuhe* e l'*Avventuriero* erano certamente meno meditati). I luoghi dell'azione, la terra e gli innumerevoli laghi della Finlandia, il lavoro, la sua durezza e la sua poesia sono resi molto bene; meno seducenti le ragioni umane che agitano i personaggi su questo sfondo: adulteri e questioni di paternità, la cui problematica tradizionale sembra assai arbitrariamente risolta, e in ogni modo attribuita a psicologie scavate con ostinazione ma non assegnate con verosimiglianza.

E. VALLI

EUGENIO GARIN, *Medioevo e Rinascimento*. Bari, Laterza.

Studi e ricerche: saggi scelti e qui riuniti dal Garin « fra molti composti dal 1950 al 1953 », e già pubblicati in volume o in rivista. L'A. dichiara di averli modificati qua e là, respingendo o accettando alcuni « rilievi ». Da *La crisi del pensiero medioevale* a *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, i temi trattati dall'eminente specialista sono assai organici, benchè l'A. stesso modestamente confessi frammentarietà e differenze di tono dipendenti dalle origini del libro. Le varie ricerche, nei loro aspetti particolari, riusciranno preziose a questi studi. Particolarmente vivi e ricchi i saggi su *Le favole antiche, la prosa latina del Quattrocento, Discussioni sulla retorica, Magia ecc., Considerazioni sulla magia, Immagini e simboli in Marsilio Ficino.*

O. S.

VINCENZO VIVIANI, *Vita di Galileo*. Milano, Rizzoli.

Nn. 699-700 della B.U.R.: la vita di Galileo dettata dal celebre discepolo, e il Processo, da Ferdinando Flora « compilato sull'epistolario, sui documenti ufficiali, sui verbali del Sant'Ufficio.

Lo scrivente s'è proposto di far narrare dai documenti stessi gli eventi, nel loro elementare svolgimento, con una scelta opportuna di periodi, di frasi, talvolta di semplici incisi ». Il metodo è lo stesso di cui si son serviti gli apologisti e i detrattori della Chiesa da quando si occupano della questione; ma non si può dire che il Flora ne abbia fatto un uso particolarmente polemico; e più dei particolari, colpisce il tono, sereno e rasserenatore, in specie presso quel tipo di lettori a cui forzatamente è dedicato questo volumetto di difficile intendimento.

O. S.

F. X. DE MAISTRE, *Viaggio intorno alla mia camera*. Milano, Rizzoli.

... e *Spedizione notturna intorno alla mia camera* (B.U.R., 703-4). Il fortunato incontro di un militare messo agli arresti, con la letteratura, e l'incontro non meno felice dell'Illuminismo con il Romanticismo, nell'immaginazione equilibrata e nel buon senso fertile di un dilettante dilettosissimo. Le due operette, con i loro pregi e difetti notissimi, sono riproposte dalla *Bur* nella traduzione scorrevole e arguta di A. Zorzi.

E. V.

DARIA BORGHESE, *Vecchia Roma*. Roma, Casini.

« Che rrabbia è de sentì 'sti forestieri... ne sanno ppiù de li romani veri... » (Belli): modesta giustificazione della gentildonna che raccoglie centoquaranta capitoli (come definirli?) di « prospettive romane » corredate di quasi altrettante illustrazioni originali proprie, nell'amoroso intento di salvare aneddoti, frammenti storici e interpretativi, dati di cronaca e, insomma, rarità concernenti una quadruplice Roma (antica, medioevale, rinascimentale, barocca e moderna). Meteci innamorati della città ospite, accogliamo con interesse il libretto, ma lasceremo ai *romanisti* il giudizio complessivo, anche perchè aspettiamo qualche loro impennata. Tra le *prospettive* della Borghese c'è infatti quella conclusiva che, a parte ogni reazione politica, ci sembra contraddire l'*animus* specifico del romanista. La B. infatti, che definisce « labirinto oscuro » le vie che hanno fatto posto alla Via dell'Impero, dice di questa: « No, non si può credere che... sia stata aperta da una razza di schiavi ». E forse non s'accorge d'esser la prima a introdurre in uno dei musei più antichi, le pietre e i marmi più recenti. E dove parla di « ferite ancora aperte », non addita qualcosa di paragonabile alle mirabili pietrificazioni di un Segato?

E. V.

◆ Durante una manifestazione artistica e culturale promossa dalla « Dante » finlandese della città di *Tampere*, la prof.ssa Elsa Tervo ha parlato sulla visita da lei fatta alla casa di Leopardi a Recanati. Successivamente aveva luogo un concerto vocale e strumentale di musica italiana.

◆ Conferenze sull'arte italiana sono state tenute a *Neuchâtel* dal dott. Arnaldo Bascone, che ha svolto i temi: « Verrocchio e Pollaiuolo pittori », « Sandro Botticelli » e « Leonardo da Vinci ».

◆ Organizzata dalla « Dante » di *Nizza* ha avuto luogo, recentemente, una gita culturale a Venezia con la partecipazione di 80 studenti della locale università. La comitiva è stata fraternamente ricevuta dai dirigenti e dai soci della « Dante » veneziana, nonchè dal Sindaco e dal Provveditore agli Studi della Serenissima.

◆ Un ciclo di conferenze letterarie è stato tenuto per il Comitato di *Montpellier* da G. B. Angioletti, Paolo Soldati, Giorgio Varanini, René Monnot, Carlo Pellegrini, Alberto Sorani e dalla prof.ssa Vallat-Lavigne.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA
SUPPLEMENTO DI "IDEA,,
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 28 - ROMA, 11 LUGLIO 1954
ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

IL SEGNO E IL REALE

Nella lunga e varia tradizione della considerazione prescientifica del linguaggio domina, più o meno esplicita, la convinzione che nelle cose sia insita la loro nominabilità; e che, in conseguenza, il nome altro non sia se non la dichiarazione fonica di alcunchè inerente alla cosa stessa. Ciò si ha nella concezione biblica del nome, come è desumibile da *Genesi*, II, 19. Una volta che Dio ebbe creato l'uomo e l'ebbe insediato in un giardino incantevole, ritenne giusto dargli il conforto di una compagna a lui conforme. E per scoprire una conformità siffatta condusse tutti gli animali che aveva già creati dinanzi ad Adamo, perchè nel nome che questi avrebbe dato a ciascuno se ne rivelasse il segno: « E Dio creò tutti gli animali del campo e gli uccelli del cielo e li condusse dinanzi ad Adamo per vedere come li avrebbe chiamati; ma ogni nome che Adamo veniva pronunciando era nome di quello ». Ciò è da intendere nel senso che il nome dato a ciascun animale era il nome che alla natura di ciascuno si conveniva; e in esso non si denunziava nessuna affinità con l'uomo. Diversamente avverrà quando, formata la donna, Adamo la chiamerà sua compagna rivelando nel nome l'affinità di lei a sè. Anche la teoria greca che considerava il linguaggio *physei*, cioè rispondente a necessità di natura sia pure finalisticamente concepita, si ispira all'istanza che i nomi rivelino la essenza della cosa, poichè nel suono si riflette la stessa fisicità della cosa o, per lo meno, la sensazione provocata da un aspetto o modalità fisica di essa. Nel *Cratilo* di Platone, la tesi, non certo condivisa da lui, ma esposta in funzione dialettica, appare formulata nel senso che il divino onomathete abbia interpretato l'essenza delle cose, servendosi di quei suoni che hanno un significato naturale (*u* significherebbe la rotondità, *i* la rapidità, etc.). Speculazioni di questo genere rispondono al bisogno di trovare nel segno linguistico un certo grado di assolutezza al fine di potere conferire una dignità al sapere, a quel primo sapere che si stabilizza come suo significato (e difatti altro conoscere non si ha, prima del conoscere logico e scientifico, se non quello rappresentato dal segno fonico). Ma, com'è noto, già dai Sofisti la presunta aderenza naturale del suono alla cosa è revocata in dubbio per l'appunto in rapporto alla difficoltà che deriva dalla eterogeneità del dato acustico, rispetto alla sensazione in cui un oggetto può qualificarsi. È famosa l'obiezione gorgiana: « Se le cose fossero conoscibili, come mai uno potrebbe comunicarle a un altro? Ciò che uno vede, come potrebbe esprimerlo con il discorso? E come mai chi ascolta, potrebbe averne nozione, quando non lo vede? Infatti, come la vista non conosce i suoni, così neppure l'udito conosce i colori, ma solo i suoni. Parla colui che parla, non certo il colore o il fatto ». Pseudoaristotele, *De Melisso Xenophane Gorgia*, VI 980 a 20.

Una volta che l'individuazione funzionale, condizione prima perchè sorga il segno linguistico particolare, come unione di un complesso fonico e di un significato generico, s'identifica essa stessa con la validità del segno, se si vuole arrivare a una rappresentazione sufficientemente plausibile della materia primordiale, su cui essa potè esercitarsi, non rimane altra via se non quella di ricercare quale effettivamente possa essere stato il rapporto fra il significante e il reale, prima che dalle esperienze di molte situazioni sorgesse, attraverso l'individuazione funzionale, il significato come forma di un sapere generico. Come abbiamo detto, non rimane altra via, se non proiettare nei primordi quei fattori extrafunzionali, cioè estranei al puro nesso significante-significato, che si fanno valere nell'attualità del fatto linguistico.

Ai fattori di ordine estetico in ordine ai suoni, vale a dire alla ricerca dell'eufonia, non si dovrà dare troppa importanza. Nelle fasi attuali delle lingue il fattore eufonico vero e proprio non ha riflessi notevoli nella dinamica linguistica; e, di primo acchito, sorprende come il Croce possa averlo chiamato in causa per sostenere l'identità di estetica e linguistica: « Del resto i limiti delle sillabe, come quelli delle parole sono affatto arbitrari, e distinti alla peggio per uso empirico. Il parlare primitivo o il parlare dell'uomo incolto è un *continuo*, scompagnato da ogni coscienza di una divisione del discorso in parole e sillabe, enti immaginari foggiati dalla scuola. Si veda a riprova la confessione dei linguisti, che del iato, della cacofonia, della dieresi, della sineresi, non vi sono veramente leggi fonetiche, ma soltanto di gusto e di convenienza; il che vuol dire leggi *estetiche*. E quali sono poi le leggi circa le parole, che non siano insieme leggi di *stile*? » (*Estetica*, 4ª ed., p. 175). Ma è palese che ciò che il Croce ha presente non è affatto la lingua, com'è oggetto di studio dei linguisti bensì la lingua assunta come momento soggettivo, atto linguistico, in funzione di quell'impulso che muove il parlante e più ancora lo scrittore a fare della propria parola un prodotto di elezione. In sostanza, la concezione crociana del linguaggio, almeno nel suo primo momento, è ancora nel solco della tradizione retorica, la quale pone quella che Quintiliano chiamava *vocalitas* (I. 5. 4.) e altri *suavitas bene sonandi* fra i fattori che conferiscono bellezza all'espressione. Secondo una distinzione che è oramai familiare alla linguistica, deve dirsi che si tratta di un fatto non di lingua, bensì di stile, che può interessare il linguista, solo in quanto riesca per un motivo o per un altro a influenzare il sistema determinando in esso una innovazione.

Epperò la ricerca eufonica è fatto volitivo secondario; ed è, per dire così, una aggiunta all'esprimere. Questo anzitutto obbedisce alla pura esigenza tecnica dell'obiettivare un moto di coscienza; e che ciò avvenga in una forma esteticamente apprezzabile costituisce un'istanza minore rispetto al fine principale. Non si può escludere che anche nella parlata degli uomini più semplici operi a volte un « gusto » o una « convenienza »; ma il riportare solo a tali fattori, come fa il Croce, il fatto che la maniera di esprimere di uno non coincide mai con quella di un altro, nè mai due atti linguistici possono risultare del tutto identici, è certamente eccessivo e non verace. La parte propriamente estetica in chi parli, beninteso senza vero e proprio intendimento d'arte, è irrilevante rispetto al dato propriamente tecnico, che è costituito dall'uso della lingua, nel modo che ciascuno, e di volta in volta, ritiene più adatto per rendere con chiarezza e fedeltà quello che vuole dire.

In una fase primordiale, in cui per prima cosa occorre assolvere il difficilissimo compito di rendere uno stato di animo, o moto di coscienza, o pensiero in generale, riconoscibile in una sequenza fonica, non pare che si possa attribuire troppa importanza al desiderio di fare bella figura parlando. E nemmeno potrà mettersi in primo piano l'intento lusivo, cioè il piacere che può dare il tradurre in suoni per svago e divertimento le proprie sensazioni (vi è, infatti, anche una teoria che spiega l'origine del linguaggio nella suggestiva inquadratura dell'*homo ludens*). Momento estetico e momento lusivo sono certamente fattori validi nell'ambito di quella libertà finalistica che presiede al linguaggio in generale; ma essi si coordinano solo in via secondaria al fine proprio dell'atto linguistico, che non è quello nè di fare bella figura nè di giocare, bensì quello ben più generale di obiettivarsi all'esterno o, se si vuole, di comunicare.

Se si astrae dal rapporto fra significante e significato, che è il frutto di quella individuazione funzionale, della quale si è parlato come della effettiva sorgente del segno singolo di valore generico, non rimane altra possibilità se non di studiare il rapporto fra il significante e il dato ontologico; e, poichè la frase fonica precede il segno singolo e lo condiziona, come più volte si è detto, l'indagine non può essere rivolta se non al legame eventuale che esiste fra il complesso fonico e la situazione di fatto, che, attraverso le mediazioni e le reazioni della coscienza, si riflette in esso.

Una volta che si ammetta la precedenza della frase sul vocabolo, viene meno ogni possibilità di discutere se il verbo precede il nome o viceversa. La frase è necessariamente verbale, perchè coglie un momento del reale come attività: anche uno stato si proietta come attivo nella coscienza nell'atto che questa lo rileva; una semplice frase predicativa come « il cielo è azzurro » riflette in sè una dinamica, per cui l'azzurro è qualcosa che in atto si svela come tale. È appunto questa la dinamica per cui Eraclito nella struttura della frase potè riconoscere la legge dell'eterno movimento del mondo. Sul piano propriamente linguistico ciò trova la sua conferma nel fatto che la struttura della lingua, cioè del complesso di segni che costituisce il complemento tecnico indispensabile del linguaggio, appare dovunque come primariamente e sostanzialmente verbale.

In tutte le lingue, alla base di ogni entità significante si intravvede un nucleo fonico, funzionalmente produttivo (la radice delle lingue camito-semitiche e delle lingue indoeuropee, per parlare di quelle a noi più vicine), il quale in conformità alla genericità e vastità del suo valore, appare lessicalmente e morfologicamente determinato alla rappresentazione del concreto nell'ambito della frase, ma che nella sua funzionalità semantica possiede una realtà attuale nel sistema linguistico, il che è quanto dire nella coscienza linguistica della comunità. Un siffatto elemento radicale coglie di solito un momento attivo del reale; e ad esso si riconducono non soltanto le formazioni verbali, ma anche, attraverso determinazioni che la etimologia non sempre ci dà modo di cogliere, anche le nominali. Ciò è sostanzialmente conforme a quella qualificazione del reale, la quale è alla base della nominazione nella concezione herderiana: la nominabilità, intesa nel senso dell'onda, che la riflessione (*Besonnenheit*) scevera nell'oceano delle sensazioni, è qualcosa di attivo che colpisce la coscienza, un movimento che diviene moto di questa.

Occorrerà ricercare da vicino quali possano essere le modalità, attraverso cui una qualifica sensoriale raggiunge nella voce articolata la sua obiettivazione, in modo così impegnativo che la riflessione possa poi elevare il complesso significante che ne risulta alla dignità del simbolo.

ANTONINO PAGLIARO

OPERE COMPLETE DI VITTORIO BETTELONI

E' uscito il quarto volume delle opere complete di Vittorio Betteloni a cura di Mario Bonfantini edite da Mondadori: volume che sebbene non porti naturalmente nuovi elementi per il giudizio sul tanto discusso e misconosciuto valente poeta e narratore veronese, conclude degnamente i testi di questo scrittore che, volere o no, ha rappresentato un aspetto originale e singolare nella letteratura del secondo ottocento.

Questo quarto e ultimo volume presenta i lati minori ed anche minimi del multiforme e versatile Betteloni; produzioni che l'autore stesso considerò come secondarie; nondimeno ne vengono fuori aspetti ignorati, o poco noti, in fatto di novellistica, teatro, epistolografia. Il pezzo più importante è il romanzo *Prima lotta*, lodato dal Croce nel noto saggio del 1904 ma rimasto, si può dire, dimenticato nel pubblico e nella critica. In questo romanzo è indagato soprattutto un carattere di donna la quale è un tipo di vergine forte che sacrifica un suo amore per non abbandonarsi a una passione che considera colpevole e che per mettere una barriera definitiva fra se e il suo bene perduto si decide a sposare una figura odiosa e antipatica di uomo. La conclusione non sembra naturale e più che lo sviluppo di questa personalità è piacevole e interessante nelle pagine betteloniane tutto il contorno di figure e di paesaggio che vive in mezzo alla vicenda. Lo sfondo è quello ben conosciuto dal narratore della sua campagna veronese.

Questo romanzo fu ultimato nella primavera del 1896 e pubblicato nel '97 a Torino dagli editori Roux-Frassati. Seguono poi un garbato racconto *La commedia e la farsa* che fu pubblicato nel « Fanfulla della Domenica » nel giugno 1881; inoltre tre scene teatrali in dialetto veronese e veneziano piene di spirito vivace *La letera de Roseta, La scelta de Liseta, Colombina novizza*, la migliore delle tre e i cui personaggi sono Pantalon, vecchio e ricco mercante ritirato dagli affari, Colombina, giovine governante di Pantalon, Arlechin, servitore a spasso.

Con lontana rassomiglianza a De Musset sono poi i due proverbi dialogati « Ciò che Dio congiunge l'uomo non disgiunge » e « Tutto il male non vien per nuocere » dove si muove un ambiente mondano e di società al quale il Betteloni non fu estraneo.

Altre composizioni teatrali sono state tralasciate in questa edizione delle opere complete perchè lo stesso autore aveva manifestato più volte al figlio Gianfranco che non venissero divulgate. Esse sono una commedia in 5 atti in prosa *I renitenti*, un'altra in tre atti la *Vergine forte* e un bozzetto scenico *Tre mesi dopo* che ha per soggetto la situazione matrimoniale di un giovane ufficiale caduto nella battaglia di Adua.

Interessante è la lunga conferenza *Mundus muliebris* tenuta a Verona nell'aprile 1892. C'è in essa una rapida e succosa storia che si potrebbe dire del femminismo soprattutto dal lato ornamentale e della moda, intramezzata da aneddoti e da considerazioni di sommesso umorismo. (« La contessa Guiccioli resa famosa per i suoi amori con lord Byron, morto questi e morto il marito, passò a seconde nozze con un marchese di Boissy francese, il quale soleva presentarla con questa formula: la marquise de Boissy, ma femme, ci-devant maitresse de lord Byron. Un moralista rigoroso direbbe che quello sciagurato si faceva un titolo d'onore del disonore di sua moglie. Io che non sono un moralista rigoroso dirò più semplicemente che quel marchese era un balordo »). Attraverso storia e aneddoti del lusso femminile il Betteloni arriva però a concludere che ogni donna, nel grande o nel piccolo cerchio della propria azione, è potente, sì, e ogni donna trionfa ma non per la bellezza soltanto, non per l'elegante decoro delle vesti e dei gioielli ma per la semplice, per la più elementare delle ragioni: perchè essa è la donna.

Il volume si arricchisce anche di una larga scelta dell'epistolario che non è integrale, perchè già esisteva la fondamentale opera di Gioacchino Brognoligo uscita nel 1938 che aveva spigolato dal carteggio tutte le più importanti notizie biografiche e critiche riferentisi al Betteloni. Questa scelta però che integra quella del Brognoligo ci riporta direttamente all'ambiente da lui vissuto e tra i suoi più notevoli corrispondenti troviamo, oltre che il Carducci, la Lidia carducciana, la Lina Cristofori Piva, l'Aleardi, il Panzacchi, il Chiarini, il Rovetta, il d'Ancona, Isidoro del Lungo, la Aganoor Pompilj.

In appendice il minuzioso e utilissimo saggio bibliografico sulla fortuna dell'opera betteloniana compilato dal valoroso e compianto Gianfranco Betteloni. Arriva però soltanto fino al 1947 ed era desiderabile che il Bonfantini avesse continuato fino ad oggi questo repertorio bibliografico, tanto più che in questi ultimi anni, appunto in seguito alla pubblicazione delle opere complete, il caso Betteloni è ritornato di nuovo all'attenzione del pubblico, e la sua fama ne ha avuto una nuova rivalutazione.

Se volessimo concludere su questa figura che ha dato motivo a tante discussioni e che ha il suo posto, come si è detto più volte, nel secondo ottocento, bisognerebbe dire: si deve essere grati a Vittorio Betteloni di aver voluto rimuovere l'aria chiusa tra il '60 e il '70 e anche dopo, quando il pubblico si scandalizzava, come disse il Guerrini, a sentir dire in verso *barba* e non *onor del mento* e quando le ragazze, secondo Carducci, erano avvezze per tutto pasto a una goccia di rugiada entro una foglia di rosa! Ma il capolavoro di Vittorio Betteloni è il suo incontro con il *Don Giovanni* di Byron e con l'*Arminio e Dorotea* di Goethe che egli tradusse in magnifica poesia italiana. Le duemila ottave del *Don Giovanni* e gli esametri dell'*Arminio e Dorotea*, gentile epopea borghese questa, poema misto di lacrime e sorriso con sapore di Pulci e di Ariosto quello, attuavano il pieno ideale di arte del nostro Vittorio.

ETTORE ALLODOLI

SIMULACRI E REALTÀ

UNA NUOVA PROFESSIONE

Quando le idee son parole, il giuoco è facile e divertente. Sciarade, cruciverba e simili convocano le parole in sala di scherma, e insegnano loro piacevoli esercizi di snodamento, di attacco, di parata con fioretti, spade e sciabole. Sono tanto divertenti certe evoluzioni che gli sfaccendati non sentono più il cruccio del perder tempo e anzi si compiacciono per certe accortezze prensili, per certi balzi di memoria con cui si raccolgono vocali, consonanti e sillabe, che acquistano la mobilità delle gocce di mercurio per correre a collocarsi là dove sono aspettate.

Quando le idee son parole dunque, è divertente congegnare certi spassosi giuochetti che non si chiamano però sciarade, cruciverba e simili, ma sistemi.

Mi pare, o m'inganno, che uno dei più felici inventori di questi ludi accaparratori di ozi e requisitori di sbadigli sia il signor Enrico Fromm, psichiatra e americano di professione; anzi quanto alla professione più americano che psichiatra. Perchè (non mi pare che sia stato notato ancora) c'è gente che della propria nazionalità fa una professione e la esercita a volte con successo.

Qual è il genere delle idee in cui il dott. Fromm eccelle? Da uno dei suoi più indovinati puzzles è facile comprenderlo. Voi sapete, ci dice, che cosa sia la religione? Ma sapreste dirci che cos'è la religione della non religione? Noi naturalmente non sappiamo rispondere, e lui si umetta le labbra per compiacenza, spara un dardo invisibile con le pupille ferme, colpisce la nostra stupidità, la fa sanguinare in modo che la macchia la riveli. Non osiamo dirgli che la sua proposizione ha tutti i requisiti dell'assurdo, ed egli si dà a riempire il nostro curvo silenzio di rivelazioni davvero inedite. La prima di esse ci porta a distinguere religione umanista da religione autoritaria. Tra le due c'è una gara per assicurarsi un posto al teatro del supremo, ma non un posto qualsiasi ma il posto supremo. Dove prima c'era Dio, si accomoda l'uomo, il quale così diventa il suo proprio Dio. Il metodo per questa cacciata dell'usurpatore è lungo se si vuole, ma infallibile. Si tratta di realizzare se stesso, di sviluppare le proprie potenze mediante la cultura. Ma il sorprendente Fromm distribuisce gomitate sull'epigastro, quando svolge dal suo caduceo i due serpentelli e ce li rigira nel collo e ci dice che la sua religione umanista è una religione deista. Cambia dio, ma dio c'è. E sì che c'è: è l'uomo, una persona esistente in luogo di quel simbolo proiettato dalle sue umane potenze che chiamava Dio. E chi può dubitare di un Dio che ha epidermide, maglia, e se porta le scarpe strette anche calli?

L'ateismo è così, una volta per sempre, debellato.

Bravo Fromm! Ancor più generosamente bravo per la pena che si dà a scoprire le prove storiche della sua tesi nel dominio delle religioni e dimostrare che la sua nuova religione è veramente la più antica.

Bravo Fromm! Psichiatra e americano di professione, ma nella vita privata affittatesta.

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

◆ L'Istituto di Studi Romani bandisce — sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma — il sesto concorso internazionale di prosa latina (*Certamen Capitolinum*). Le composizioni concorrenti, su tema libero, dovranno pervenire in plico raccomandato in cinque copie stampate o dattiloscritte all'Istituto di Studi Romani (Roma, piazza dei Cavalieri di Malta, 2), entro il 31 gennaio 1955. Sono stabiliti i seguenti premi: al primo classificato una riproduzione in argento della Lupa capitolina e Lire duecentomila, al secondo classificato una medaglia d'argento e Lire centomila. Potranno inoltre essere assegnate « Onorevoli Menzioni ». Il concorso avrà il suo epilogo con la premiazione dei vincitori in Campidoglio nel Natale di Roma 1955. Chiedere all'Istituto di Studi Romani il bando con le norme particolareggiate.

MARCO ANTONIO
NEO-DIONISO

Narrano Filostrato ed Aristide che a Smirne, sulle coste ioniche dell'Asia Minore, al principio di primavera, nel mese Antesterione, durante le feste Dionisie, veniva portata una nave, dal mare all'agorà, con sopra, quale nocchiero, il sacerdote di Dioniso. E alcune monete, dell'età imperiale, di Smirne, ci raffigurano tale cerimonia. La quale doveva essere celebrata anche in altre vicine colonie ioniche, se da una di esse, Focea, l'uso passò, come ci attesta Giustino, nella lontana Marsiglia; e se dalla Ionia esso si diffuse anche tra gli indigeni Lidi, alle sue spalle. Dice infatti Imerio, che i Lidi celebravano l'avvento di Dioniso in primavera, e credevano che l'epifania del Dio portasse con sè la buona stagione: il che poteva anche derivare da fenomeno di identificazione, ossia di sincretismo, tra miti greci e anatolici: si ricordino ad esempio le cerimonie primaverili dei Babilonesi per il matrimonio del dio Marduk.

Quelle idee e quegli usi erano poi condivisi dalle genti ioniche, dell'Attica e delle isole dell'Egeo centrale, donde eran derivate le colonie della Ionia. A Delo, ad esempio, alcune iscrizioni attestano che, nel mese primaverile di Galaxion, si faceva una processione con un carro sormontato da un rozzo e improvvisato simulacro di Dioniso; mentre per l'Attica, alcuni dipinti vascolari, della fine del VI sec. e dei due primi decenni del V secolo av. C. (ivi compresa una famosa tazza del pittore Exekias) rappresentano, vuoi la immaginaria epifania del Dio, per mare su di una nave; vuoi la cerimonia concreta, quale veniva eseguita col «currus navalis». Da quei vasi dipinti, da un frammento del comico Ermippo (che fa coincidere l'arrivo di Dioniso col principio della navigazione libera), da un altro di Eupoli, e infine dal ben noto «Inno Omerico a Dioniso» in cui ritornano (con aggiunti particolari mitici di carattere etiologico ed iconografico) i momenti salienti della scena: Dioniso sulla nave, il nocchiero, la vite atteggiata a vela, — risulta che nell'Attica si favoleggiava di una epifania primaverile di Dioniso, su di una nave adorna di una vite, e che, in una sacra processione, si cercava di raffigurare quel mito, con un carro foggiato a nave. Non è qui il caso di fermarci a notare come ad Atene quelle cerimonie abbiano influito sulla Panatenee, in cui si usa quello stesso Carro; nè di chiarire come, attraverso deformazioni medievali, risalga a quelle cerimonie il nostro primaverile Car-navale. Ci basti invece notare che quel mito, e quel cerimoniale, molto antico (perchè certo vanno connessi colla arcaica gemma minoica di Mochlos, con incisa una nave, sormontata da un albero, e da una dea seduta), sono da spiegarsi col concetto di una divinità, che ad ogni nuova primavera porti con sè il risorgere della vegetazione, e l'inizio dell'epoca favorevole alla navigazione (si cfr. Dioniso «pelagios» di Pagase, di cui tratta un frammento di Teopompo).

* * *

Orbene, quando, dopo le vittorie di Filippi sui Cesaricidi, ed una permanenza lieta in Grecia, colla primavera del 41 giunse nella Ionica Efeso, per mare, il triumviro Antonio, il quale, non solo doveva iniziarvi un periodo di pace, dopo i sussulti di quell'ultima guerra civile, e l'abbattimento di Cassio; ma aveva un aspetto erculeo e gioviale, sorridente e bonario; la popolazione di quella città, avvezza servilmente alla divinizzazione dei grandi, traendo dalla corrispondenza: della stagione, dell'arrivo per mare, e dell'aspetto del triumviro, lo salutò come se fosse Dioniso, nella sua annuale epifania. E Antonio gradì molto quella identificazione, che lo avvicinava ad un famoso personaggio del passato, ch'egli ambiva di imitare spingendo più ad oriente i confini di Roma: Alessandro Magno, il neo-Dioniso vincitore di quei Persiani, i cui discendenti, Parti, egli sperava di debellare, vendicando la sconfitta subita da Crasso dodici anni prima.

Ma intanto la notizia dell'episodio di Efeso si diffondeva in tutto l'Oriente, e giungeva anche in Egitto, ad Alessandria, dove la regina Cleopatra era preoccupata per le colpe che i vincitori dei Cesaricidi le addossavano: di aver lasciato che Cassio si servisse delle legioni destinate da Cesare all'Egitto, e di non aver inviato, secondo le promesse, ai triumviri una squadra navale. Bisognava evitare quel «redde rationem», che immineva, perchè Antonio aveva inviato Q. Dellio ad Alessandria, per invitare la regina a presentarsi a Tarso, per scolparsi. Ma l'abile erede dei Lagidi seppe ordire una scena ad effetto, partendo da quanto era capitato ad Efeso, e da alcune coincidenze favorevoli, delle concezioni religiose e dinastiche egizie.

Le coppie dei dinasti Tolemei, succeditrici di quelle dei Faraoni, avevano conservato il vecchio credo di essere la reincarnazione vivente degli Dei, fondatori delle dinastie Osiride ed Iside, identificati comunemente con due figure del pantheon greco, Dioniso e Afrodite. Più di un Tolemeo aveva amato quel sincretismo di Osiride con Dioniso: ad es. il secondo di essi, Tolomeo Filadelfo, che aveva celebrato una grande «pompa», di ispirazione attico-ionica, in cui egli si era presentato su di un «carro navale», in sembianze di Dioniso (pompa che ci è dettagliatamente descritta da Callisseno in Ateneo); ed anche il primo sposo di Cleopatra stessa, Tolemeo XIV, morto il 5 febbraio del 47, aveva usato l'appellativo di Neo-Dioniso. Questa tipica coincidenza suggerì subito, alla fervida mente di Cleopatra, un artificio fantasmagorico, che poteva avere conseguenze per lei favorevoli immediate, ed essere sfruttabile, con la sua tenace astuzia, per sviluppi ulteriori. Quando dunque Antonio fu giunto a Tarso, ecco un giorno comparire, sulle acque del Cydno, la galera reale di Cleopatra, mirabilmente adorna, con la regina in sembianza di Afrodite, tra uno stuolo di amorini e di nereidi. Il colpo giunse in pieno alla mira: da quella «hierogamia», ossia connubio sacro dei due grandi deificati, derivò non solo la loro pacificazione, la soppressione ottenuta da Cleopatra della parente e rivale Arsinoe, ma anche un ulteriore soggiorno di Antonio ad Alessandria nell'inverno 41/40, e la nascita di un paio di gemelli: Alessandro Helios e Cleopatra Selene.

Ma Antonio, per il momento, dovette considerare quell'episodio come un'avventura conclusa; tanto che, vedovo di Fulvia, nel patto di Brindisi, del settembre del 40, combinò un nuovo matrimonio, non di sola ispirazione politica, colla avvenente sorella dell'altro triumviro, Ottaviano. Ed il matrimonio con Ottavia avvenne nel 39, e nell'inverno successivo noi troviamo i due sposi ad Atene, dove Antonio, che oramai aveva preso gusto ad essere il neo-Dioniso, ed anche alle «hierogamie», celebrò una grande cerimonia in cui Antonio-Dioniso sposava Ottavia-Atena. Tale cerimonia è ricordata anche da una moneta aurea, e da altre argentee, coniate in Asia, in cui, accanto alla testa di Antonio coi simboli dionisiaci, compare quella di Ottavia.

Ma, tre anni appresso, Cleopatra riusciva a trarre le ulteriori conseguenze del connubio-divino: poichè, nel 37-36, si avevano successivamente: una cerimonia nuziale con Antonio; l'arrotondamento dei domini egiziani da parte del triumviro, a danno dei re-vassalli della Palestina e della Siria; e la nascita di un altro rampollo, Tolemeo Filadelfo, nel 36. Le conseguenze di quella bigamia si cominciarono ad acutizzare nel 35: quando Antonio ingiunse ad Ottavia, che stava viaggiando per riunirsi con lui, ed era pervenuta ad Atene, di tornare a Roma; poi, coll'assegnazione ch'egli fece ai propri figli, avuti da Cleopatra, di zone appartenenti al dominio di Roma; infine col ripudio di Ottavia, che portò alla rottura con Ottaviano a cui Antonio ebbe la tagliente sincerità di scrivere, nel 32 (come sappiamo da una lettera trascritta in Plutarco), ch'egli considerava Cleopatra come propria moglie (uxor), da ben nove anni, ossia dal momento della famosa «hierogamia» di Tarso.

LUIGI PARETI

BIBLIOGRAFIA LEOPARDIANA DI UN VENTENNIO

Una bibliografia più che un repertorio di nomi e di dati, un arido spiegamento di schede, è una testimonianza affettuosa, forse il modo più costruttivo per onorare e vivificare la memoria di chi ha arricchito, con la sua opera, l'umanità. Ho sott'occhio una Bibliografia leopardiana, *ancora odorosa di stampa: un ampio volume di oltre trecento pagine in ottavo grande, pubblicato con la consueta signorilità da un benemerito dell'editoria bibliografica italiana, Leo S. Olschki, sotto l'auspicio del Centro Nazionale di studi leopardiani. Che selva di opere, di contributi, di autori! Duemilaseicentotredici voci complessivamente suddivise in otto sezioni (dalla «Bibliografia delle bibliografie» alle «Traduzioni» nelle principali lingue dell'Occidente, dai «Manoscritti» alle onoranze e celebrazioni commemorative). E non si creda che un volume così nutrito raccolga una bibliografia completa: questa non è che la terza parte di quella* Bibliografia leopardiana *che iniziata e condotta fino al 1898 da Giuseppe Mazzatinti e Mario Menghini, era stata continuata, in una seconda parte, sino al 1930 da Giulio Natali: anche questo terzo volume è opera del Natali, che ha avuto questa volta come proficuo collaboratore Carmelo Musumarra, già suo assistente presso l'Università di Catania. In una concisa prefazione il Natali spiega la genesi di questa sua nuova opera, la quale, originariamente ideata come «supplemento» alla seconda parte della* Bibliografia leopardiana *e già pronta e consegnata all'editore nel '39 (il centenario della morte del Recanatese nel 1937 aveva favorito una abbondante messe di pubblicazioni d'ogni genere sul Leopardi) venne successivamente ritirata dall'autore che si accinse ad arricchirla ulteriormente.*

Gli anni passavano. Venne la tragica lunga parentesi della guerra e poi quella non meno confusa e sconcertante del dopoguerra. Intanto altri scritti leopardiani vedevano la luce. Con assidua ammirevole tenacia Giulio Natali continuava a raccogliere schede su schede, il materiale del '38 quasi gli si veniva raddoppiando. Ed ecco finalmente lo studioso decidersi nel '51 a concludere il nuovo lavoro, varando ormai non un semplice «supplemento» ma l'organica bibliografia di un ventennio di studi leopardiani. Basta scorrere con attenzione l'opera nelle sue varie sezioni per rendersi conto delle difficoltà che un'impresa del genere presenta e che riguardano sia la raccolta del materiale sia la sistematica classificazione e il complessivo inquadramento di esso. A questo riguardo il Natali avverte di avere adottato anche questa volta, rifacendosi all'esempio del Mazzatinti e del Menghini, una «larga classificazione per materie» anzichè l'ordine cronologico e ci sembra che il criterio adottato offra indiscutibili vantaggi per un più agevole orientamento dello studioso nelle sue ricerche. Tra le varie sezioni che raggruppano le voci intorno ad alcuni temi essenziali — i manoscritti, le opere, la biografia, la patria, l'iconografia ecc. — spicca, per maggior mole, la quinta, che abbraccia oltre un terzo dell'intera opera e nella quale sono raccolti, secondo l'ordine alfabetico degli autori, gli «studi critici particolari». E' questa appunto la sezione del volume che raccoglie i contributi critici più notevoli apparsi in questo ventennio sul Leopardi poeta, prosatore, pensatore e moralista, e che hanno consentito di avvicinarsi ancor più, grazie a un penetrante riesame di precedenti interpretazioni, ad una immagine compiuta e autentica del Recanatese. E quanto vari e disparati motivi e pretesti hanno consentito a singoli scrittori e critici di riprendere in esame l'opera del Leopardi, i suoi più inquietanti problemi, la sua mirabile poesia. Naturalmente non si dovrà credere che tutte le centinaia di scritti che il Natali cataloga e in certi casi velocemente postilla (ma il bibliografo deve registrare proprio tutto, anche scrittarelli occasionali, da qualificarsi semplici «rifritture»?) possono considerarsi un positivo contributo, mentre dovranno ricondursi al più modesto piano di divulgazione e di brillante divagazione erudita. Non si potrà d'altro canto negare come la critica leopardiana abbia fatto, in questi ultimi venti anni, un ragguardevole cammino e ciò che ha perduto in asprezza polemica, in acredine tendenziosa (si pensi al complesso e risentito dibattito che intorno alla figura del Leopardi sollevò l'interpretazione psico-antropologica) si è guadagnato in profondità di penetrazione e in pacatezza di giudizio. E' ovvio che anche i critici che hanno lavorato con maggior impegno e profitto sul Leopardi in questo ultimo ventennio — da un Levi a un Flora, da un Momigliano a un Fubini, da un De Robertis a un Binni — non sono pervenuti a conclusioni identiche; ma la polemica si è fatta più garbata, la discussione più aperta e tollerante, e nel complesso, dall'urto fra le varie correnti ideologiche a sustrato della critica — dal vecchio positivismo al marxismo, dall'idealismo dei liberali allo spiritualismo dei cattolici — si è sempre più consolidato il rispetto per la grandezza del poeta (ci sia qui permesso — per orientare il lettore desideroso di approfondire meglio l'argomento — di far riferimento ad una nostra ampia rassegna critica Studi leopardiani del dopoguerra, *pubblicata su «Convivium», 1952, n. 1).*

Scriveva il Momigliano, a proposito dei primi due volumi sopra ricordati di questa bibliografia: «Molta roba: la maggior parte inutile per la vera critica, tutta utile per chi veda in un arido catalogo la vita che germoglia indefinitivamente intorno alla persona di un grande». E una bibliografia non è in realtà che il vario suggestivo discorso ininterrotto con cui gli uomini onorano chi ha saputo dar luce alla loro esistenza. Discorso ininterrotto. Nella coscienza di questa continuità anche nell'animo apparentemente freddo del bibliografo può fiorire un soffio di poesia. Ed ecco il Natali, dopo aver pregato i lettori di comunicargli eventuali errori o lacune, aggiunge: «Comunicherò questi rilievi al mio collaboratore, al quale consegno anche una busta piena di schede bibliografiche leopardiane del '52. Tra vent'anni, quando da gran tempo io sarò "polvere" "tra le pie zolle e l'erba" egli pubblicherà la IV parte... Così questa Bibliografia *sarà come una lampada sempre accesa su la tomba ideale del sublime Poeta». Dove ci sembra che la parola-documento — anche dell'umile scheda informativa — venga intesa felicemente nella sua facoltà di sollevarsi a un ideal senso di continuità e di comunione, musica e spirito della vita che vince la labilità delle cose effimere.*

ALBERTO FRATTINI

LA NUOVA POESIA TURCA

Non è facile cogliere sul volto del popolo turco i suoi intimi sentimenti, per poterne ricavare le caratteristiche che lo distinguono e che gli danno la sua personalità. Possiamo però constatare che il popolo di questa giovane repubblica ha compito e continua a compiere i suoi sforzi per staccarsi da una tradizione che lo ha tenuto attaccato alle usanze e alla mentalità del mondo orientale e si avvicina, a grandi passi, verso la civiltà europea. La civiltà occidentale è ormai entrata ufficialmente nell'alta società turca e ne ha permeata tutta la vita. Dalle più minute manifestazioni individuali alle grandi espressioni collettive si ritrova questa impronta.

Anche nell'arte si sono fatti sforzi giganteschi per sbrogliarsi dai vecchi canoni ed abbracciare i nuovi di tipo prettamente europeo. Ma non si può lasciare, quasi all'improvviso, una tradizione ed abbracciarne un'altra. Prima che il radicale mutamento avvenga e pervada tutto il popolo devono passare ancora, forse, alcune generazioni. Perchè nella vita turca è rimasta, tuttora, qualche traccia della vecchia tradizione.

Alcune di queste tracce si scoprono chiare nella musica. Il popolo turco canta e nella sua musica e nel suo canto si culla lentamente come in una amaca. Note trillate con vari gorgheggi, che rimangono sospese e riprendono le loro modulazioni per esprimere quasi un dolore continuo. Melodie velate di una sconfinata malinconia e che raramente si lasciano andare ad un grido di gioia e di speranza. Ci lasciano tristi, queste note; ci fanno sognare cose lontane. Non si sente in questo canto l'empito che travolge, che sconvolge, il cuore, che trascina in un folgorio di passioni. E' un canto lamentoso che scende grave nell'anima.

Ma questo popolo che ha sofferto si svincola dalla sua congenita tristezza; si sveglia nel mattino che brilla sulla sua nuova patria. E come tutte le cose che in un lieto risveglio cantano la loro gioia, questo popolo si esprime con una voce nuova, con un'altra melodia. Si avvicina al canto dei popoli che sentono più forte il dinamismo della vita che diviene. Per questo afflato di giovinezza, di rinnovellamento il popolo turco si dirige verso nuove correnti di vita, verso nuove forme della sua arte. Sarebbe il caso di parlare di un rinascimento? Sì e no. Nessuno può negare che il popolo turco ha avuto i suoi grandi poeti ed i suoi grandi artisti. Poeti che hanno cantato, con alata poesia, gli amori, le armi; artisti che hanno gettato verso il cielo delle splendite moschee.

Ma se l'arte era prima un privilegio di pochi, oggi, si può dire che interessa tutti; pervade tutti gli strati della società e vi è un'animazione tale che forse non si è mai veduta. Si vuole fare, si vuole entrare nell'ingranaggio dei popoli europei, non ci si vuole sentire inferiori in nulla. Questo è il senso del rinascimento turco. Una forte virata di bordo verso l'occidente, chè se era stata tentata altre volte pure non aveva sortito i suoi effetti sperati. E' questa l'opera grandiosa iniziata da Atatürk e che procede ancora con ritmo pulsante.

☆

La poesia è stata una delle prime arti a staccarsi dalla vecchia tradizione e a sentire l'influsso che veniva da occidente. Il poeta turco si è accorto che oggetto della sua poesia poteva essere non solo l'antica leggenda, l'impresa audace con i suoi vari eroi proiettati in una specie di Olimpo, ma anche le cose più umili; si è accorto che la poesia può sprizzare dal respiro di un filo di erba, dallo squillare dei cieli, dal rotolare dei carri sulla via, dalle persone del volgo. Ed ha lasciato la vecchia epopea, sia pur gloriosa, e si è fatto umile fra gli umili; ha girato per i poveri quartieri ed ha tratto note nuove per la sua lira. Note nuove che fino ad ora erano sconosciute, non solo, ma che era quasi sacrilegio considerare oggetto di ispirazione poetica. Ed ha abbandonato pure la struttura esterna del verso. Il nuovo senso di libertà ha trionfato anche sul verso sillabico, sul verso metrico, sulla rima e ha sostituito il ritmo vissuto dal poeta nel momento stesso che crea.

Non dico che la nuova poesia voglia annullare il passato; si può però affermare che essa segue una violenta reazione contro una tradizione poetica ritenuta ormai non solo sorpassata, ma noiosa. Sono stati banditi i «Divani», i «Gazel» con le loro leggi fisse e si è introdotta la nuova poesia libera dalla rima e dalle leggi metriche. E non si possono accusare i giovani di aver bandito tutto questo per mascherare la loro incapacità e di aver perciò tentato di trovare una forma nuova più facile e più accessibile, perchè essi hanno saputo scrivere dei bei versi anche nella nuova forma.

Non voglio qui dare un giudizio assoluto sulla nuova poesia; voglio soltanto sottolineare questo rinnovamento e vedere quali sono i motivi che ispirano i poeti di oggi.

Ho detto che il poeta moderno trascura l'eroe pieno di gloria ed i grandi soggetti dell'epopea; preferisce invece le umili gioie e le umili miserie. Ai grandi personaggi egli ha sostituito il semplice garzone della bottega, la donna qualunque. Non canta più i quartieri lussuosi di Istanbul, ma i rioni più poveri e più bassi della città. Basterebbe fare un piccolo confronto tra due poetiche descrizioni di Istanbul, l'una del '700 e l'altra moderna, e vedere come la vecchia poesia idealizza le cose, mentre la moderna è molto più aderente alla realtà. «Istanbul — dice la vecchia poesia — è una città che non trova l'eguale sulla terra; una sola sua pietra vale tutto l'impero di Persia. E' un gioiello smagliante in mezzo a due mari; il suo splendore trova riscontro solo in quello del sole e le sue aiuole fiorite vincono l'Eden in bellezza». La poesia moderna, invece, abbandona questa idealizzazione delle cose e vede con occhi diversi ciò che la circonda. Il poeta si tuffa dentro la grande metropoli; sente i camion che passano e si sente quasi estraneo nella sua città che pure ama tanto.

✡

La nostalgia che si riscontra anche oggi nella poesia turca non è più quella che si rifugia in paesi nuovi, in nuove città per dimenticare; cerca solo nuove cose per potersi divertire come un fanciullo. E spesso il poeta trova il nuovo nelle cose quotidiane e più comuni.

«Il pane è qui, sui miei ginocchi / e le stelle sono molto lontane da me. / Mordo il mio pane / Contemplando gli astri / e nel mio sogno / incredibilmente / mi cibo di stelle».

Ma il sentimento nuovo che è stato introdotto nella poesia di oggi è la gioia di vivere. Questo sentimento, quasi completamente sconosciuto alla vecchia poesia, erompe con una ingenuità, direi, puerile nei versi dei poeti moderni. E il poeta riconosce questa sua puerile ingenuità, ma non può fare a meno di manifestarla. «Perchè sono così puerile? / non ho più quindici anni».

Ma è appunto perchè questo sentimento si trova al suo mattino che si esprime così. Non è questa una gioia virile che si manifesta robusta sotto un sole raggiante. Direi che è una gioia timida che appare ancora molle di rugiada sotto un sole nuovo. Sembra che il poeta si svegli e guardi intorno. Sente in sè una gioia insolita e la dimostra timidamente quasi chiedendo scusa se si sente felice. Sente che intorno a sè c'è qualcosa di nuovo. C'è la natura vista con altri occhi. Non è più la natura che serve solo da sfondo coreografico ai quadri grandiosi di battaglie e di eroi. La natura stessa è passata in primo piano ed è questa, spesso, l'oggetto della nuova poesia. Il poeta si stende sulla terra e ne sente il palpitare della vista: sente un brulichio che lo attrae come il bambino è attratto dal movimento dell'orologio. Si volge intorno e sorride. E vorrebbe che tutti gli altri partecipassero a quella nuova gioia. Questo nuovo sentimento gli apre il cuore, gli illumina gli occhi e, mentre esclude l'odio, dice che ama; ama la vita, ama tutto ciò che lo circonda: «Il mio cuore è colmo di bontà; / amo il mondo in cui vivo / e l'odio non è fatto per me». Ama i suoi simili, ma ama anche gli animaletti che riconosce creature di Dio. Le formiche sono suoi vecchi amici e «le bestie del buon Dio si posano / sulle mie mani (come sono gentili!)».

Il poeta parla con loro: «Dico: bestia del buon Dio, vola! / Ed eccola, è sparita».

In questo nuovo sentimento il poeta indugia: ama i fiori, ama le stelle, la notte, il rivo: ama con nuovo gusto la gioia della tavola, del tabacco e del caffè. Ed è come un innamorato. La sua gioia sprizza per un nulla: «E rido per nulla; sono felice!». E si sente agile e sereno.

Questa gioia infantile sboccia dalla fiducia che ha nel domani il poeta. L'avvenire ormai gli si mostra roseo, colmo di promesse e di speranze. «Sono così povero oggi / ma ho tanta fiducia / nell'avvenire».

Sono questi i nuovi motivi di ispirazione della poesia turca. Sentimenti che sbocciano, ingenui, dal verso del poeta che sente con animo nuovo le armonie delle cose, che vede la natura con occhi lustri di gioia. E' ancora una natura-sensazione, ma la via è aperta per un nuovo risveglio poetico.

BENEDETTO NESTI

◆ L'organizzazione della Mostra Internazionale d'Arte Cinese a Venezia prosegue alacremente sia nelle operazioni selettive e di catalogazione degli oggetti, sia nell'allestimento delle Sale adibite alla interessante rassegna artistica.

Degni di particolare segnalazione sono gli oggetti provenienti dall'Inghilterra e dal Giappone.

Le preziose opere d'arte delle Collezioni inglesi, in numero di quattrocento, sono state accompagnate a Venezia da Sir Harry Garner, Commissario inglese per la Mostra, Segretario Onorario della «Oriental Ceramic Society».

Si annoverano fra tali opere piattini e tazzine di porcellana dell'Epoca Sung (960-1279 D.C.); Giade, bronzi, piccole sculture, tripodi. Questi oggetti rappresentano le Epoche T'ang (618-906 D.C.), Yuan (1280-1368 D.C.), Ch'ing (1644-1912) e Chou (1027-249 A.C.).

Sono stati inviati dal Governo Giapponese preziosi dipinti, coppe da tè, giade e bacinelle, appartenenti al Museo Nazionale di Tokyo; alla Fondazione Seika- do; al Museo d'arte di Osaka; al Sig. Kinta Muto; al Museo Yamato Bunkakan; al Sig. Takayoshi Kamei e al Sig. Junji Homma.

I dipinti rappresentano: bambù, paesaggi, animali, frutta; opere queste di pittori vissuti alle Corti delle dinastie Yuan (1280-1368 D.C.), Sung Settentrionale (960-1127 D.C.) e Sung Meridionale (1127-1279 D.C.).

◆ A *Francoforte sul Meno* il prof. Camillo Sessa ha tenuto due conferenze sulla pittura del Rinascimento italiano e sul funzionamento delle nostre università.

◆ Il poeta ticinese Francesco Chiesa ha tenuto a *Zurigo* una conferenza sul tema «Abbozzo di un libro».

◆ Nella prima settimana di maggio hanno avuto luogo a *Cagliari* le seguenti conferenze letterarie: on. avv. L. Crespellani e prof. Concas, recensione del volume «Storia della letteratura di Sardegna» di F. Alziator; prof. John Graham «Shakespeare e il teatro elisabettiano». A cura di Paola Borboni è stata inoltre tenuta una lettura di brani tratti da opere di autori italiani e stranieri.

TOMMASO BERTOLINO

Nati sotto un cielo ardente, cresciuti in un mare di luce, i siciliani sentono poco il colore, chiudono gli occhi per non vedere tutta quella chiarità che minaccia di sommergerli. Sentono invece la forma e il volume per cui in arte preferiscono il disegno e la scultura. I loro movimenti sono plastici e parlando plasmano una immagine coi gesti.

E' su questa particolare sensibilità che Valerio Mariani mette l'accento nel trattare, in una accurata e chiara monografia, di Tommaso Bertolino (Fratelli Palombi 1954, Roma), scultore palermitano che aggiunge il suo nome alla schiera degli scultori che onorano l'isola. « Diciamo subito », soggiunge il nostro saggista, « che non è nostra intenzione di presentare l'arte di Tommaso Bertolino come una riprova di determinate tendenze della scultura siciliana: sarebbe un grave errore critico, e ci toglierebbe, oltre tutto, di ripercorrere in piena libertà lo sviluppo della sua espressione artistica attraverso le varie opere che ne definiscono la fisionomia: e se, infine, alcune di tali testimonianze verranno a confermare quelle « determinanti » istintive di cui si è fatto cenno, esse stesse perderanno il valore di necessità (per così dire « ambientale ») per assumere quello, più preciso, di dati statistici e formali che traducono spontaneamente una spirituale esigenza ». Siamo d'accordo, poichè l'arte scaturisce da un felice incontro fra l'istinto (determinato dalla convergenza di attitudini naturali) e l'intelligenza che lo sorveglia e lo guida. Se con Valerio Mariani ripercorriamo il cammino dell'arte di Tommaso Bertolino, ci accorgiamo del precisarsi e del perfezionarsi, attraverso la conquista dello stile, del suo bisogno di esprimersi con la modellazione. C'è in lui, come in Emilio Greco e in Nicola Rubino, una segreta sollecitazione di origine ellenistica che però non gli fa perdere di vista la realtà e lo salva quindi dall'accademismo. Il suo classicismo non sta nell'imitazione dell'antico, ma nel riviverne, nel modulare dentro se stesso quei ritmi lineari che gli scultori greci trassero dall'armonia del loro paesaggio, dallo sciabordio dell'acqua entro il cerchio dei loro golfi sereni. Come i suoi antenati che dalle rive dello Jonio vennero a popolare le marine dell'isola, Bertolino ha il culto del nudo che liberamente si snoda nel sole, trova nell'aria la sua veste trasparente, nel paesaggio la sua inquadratura. Le due figure gigantesche eseguite per il « Foro Italico » tra il 1931 e il 1932, nella folla di statue che ornano gli stadi mussoliniani, sono quelle che meglio traducono quell'ideale per il loro equilibrio lontano da ogni retorica e tutto inteso al raggiungimento di una bellezza non fissata nella pietrificazione ma vivente nella cadenza delle forme purificate dalla fantasia creatrice. Esse rappresentano un punto cruciale nell'arte di Bertolino che di quella scoperta si servirà nell'avvenire per bilanciare le sue statue, per chiudere i volumi entro una stessa linea. « Nel profilo di queste figure », commenta Valerio Mariani, « e nella rigorosa veduta frontale che l'artista assegnava loro, è da rilevare già un carattere importante nell'arte del Bertolino: quello dell'intenzione di racchiudere gli schemi delle immagini entro profili lineari che fanno pensare ai ritmi medaglistici: si veda, per esempio, nel « Discobolo » il rapporto tra il profilo del volto e il braccio che soppesa il disco che si lega con piena conseguenza al gesto atletico: ora, una tale visione della plasticità va messa in relazione con la ben nota e ammirata attività dell'artista nel campo delle medaglie: attività vasta e originale che però talvolta l'ha fatto considerare soprattutto un « medaglista » mentre è piuttosto vero che la disposizione naturale a includere la forma in modi armoniosi e ricorrenti è di lui come scultore senz'altra determinazione di sorta e trova, naturalmente, nella medaglia, un campo di esercitazione stilistica quanto mai adatta e felice ».

(continua a pagina 4)

GIACOMO ETNA

TOMMASO BERTOLINO - Frate Cercatore

TOMMASO BERTOLINO - Malizia

DANTE E BALZAC

Vittorio Lugli ha pubblicato una raccolta assai interessante di studi critici, dei quali alcuni sono discorsi tenuti dallo studioso, altri invece erano già apparsi in varie riviste, altri infine erano fin qui inediti (Vittorio Lugli, *Dante e Balzac con altri Italiani e Francesi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli).

La vasta cultura dello scrittore, e il suo fine gusto letterario, che già ci erano apparsi così vivi nelle sue monografie sul Racine, sul Montaigne, sul La Bruyère, sul La Fontaine, sul Renard, hanno ancora una volta modo di brillantemente manifestarsi nei presenti saggi, che sono quasi tutti di letterature comparate, italiana e francese. Fra gli scrittori di cui tratta, il Lugli si muove con attenta precisione e con piacevole agilità di « causeur », e gli incontri, le analisi minute ed erudite (ma di una erudizione viva, di acquisto personale) sempre sfociano ad un approfondimento critico dell'opera d'arte, alla proposta di un motivo nuovo, ma centrale, di essa.

Il primo e il secondo saggio del volume, rispettivamente su Dante e Balzac, e su Boccaccio e Courteline, propongono un acuto raffronto fra la « Divina Commedia » e la « Comédie Humaine » il primo, fra la novella di Andreuccio da Perugia e il racconto « Premières armes » il secondo. Nel primo saggio, che dà il titolo al libro, il critico si domanda anzitutto la ragione per cui Dante sia stato così scarsamente apprezzato in Francia, dai primi secoli della letteratura francese, nei quali due sole donne parvero cercare conforto nel « poema sacro » (Christine de Pisan e Marguerite de Navarre), fino ai giudizi invero poco favorevoli di un Lamartine, che parlò di « illisible poème », e di un Flaubert, per cui la Commedia « a été faite pour un temps, et non pour tous les temps ». Nell'età romantica soltanto, Dante ebbe in Francia la sua non lunga stagione, e Balzac sembrò suggellarla con quel suo titolo che richiama l'antico; ma questa comparazione è mantenuta dal Lugli entro i dovuti limiti di discrezione e di buon senso, perchè « la medievale fede confessata dal cristiano Dante è troppo lontana dal cattolicesimo voluto, programmatico, dell'Ottocentista. E la pietà che vince l'Alighieri al racconto di Francesca, l'ammirazione che lo arresta davanti a Farinata, ad Ulisse due volte condannato, nulla à da vedere con la esaltazione dei fuori legge, dei ribelli, delle volontà superbe e smisurate, che riempie la Commedia ottocentesca » (pag. 36).

Altro incontro, quello fra Boccaccio e Courteline, fra Andreuccio da Perugia e il collegiale di « Premières armes », fra madonna Fiordaliso e madame Augustine, fra il « Malpertugio » e la nobile piazza parigina dell'Odéon, ove inizia la vicenda courteliniana. Ma, anche qui, il raffronto, sapientemente condotto, non induce l'autore a parlare di un Courteline imitatore del Boccaccio; se in qualche modo Courteline « à saputo il caso di Andreuccio, esso pare solo abbia valso a richiamargliene un altro, tutto uguale e diverso » (pag. 52). Allo stesso modo il Lugli, pur accostando con mano leggera, in altro saggio, una frase di una lettera carducciana alla Lina Piva e un « dizain » di Maurice Scève, non mostra di credere a un Carducci traduttore in prosa di Scève, tanto più che (si veda la nota 12 alla pag. 127), nella biblioteca del Carducci, dello Scève appaiono solo, nella antologia francese del Crépet, cinque « dizains » della « Délie », fra i quali non è quello a cui vien fatto di pensare, leggendo quella espressione carducciana: ma l'incontro resta per l'autore sempre interessante, seppure casuale.

Ecco poi un saggio su una lettera manzoniana e un'operetta leopardiana (si tratta della famosa lettera al giovane Coën e dell'operetta « Il Parini ovvero della Gloria »). Ma profondamente divergente è il pensiero dei due nostri maggiori Ottocentisti circa la gloria umana, identico è solo l'argomento trattato nei due passi: perchè per il Manzoni la gloria umana è caduca ed effimera, per il Leopardi è invece l'unico premio promesso alla misera sua esistenza. E dal raffronto, chiaro ed incisivo, subito nascono all'autore altri raffronti: Manzoni e Leopardi da una parte, i moralisti francesi del « grand siècle » dall'altra, Pascal, Bossuet, La Bruyère, e, in un saggio successivo, la monaca di Monza e una pagina del Bossuet (dei rapporti fra il Manzoni e i moralisti francesi aveva trattato pure il De Robertis, nei suoi « Primi Studi Manzoniani e altre cose »).

Due altri saggi del libro sono dedicati ai rapporti intercorrenti fra Carducci e la letteratura francese (Racine, La Bruyère, Proudhon, Michelet, Quinet, Hugo, De Vigny, Barbier, Chènier, la Sand). Di tali rapporti, e di quel che concerne la formazione culturale del poeta, ci aveva già parlato in parte Alfredo Galletti, nel suo « Carducci, il poeta, il critico, il maestro ». Ma il Lugli approfondisce tale analisi, giungendo a scoprire un Carducci sostanzialmente amante della letteratura e, anche, del romanzo francese (egli che tanto aveva disprezzato i romanzi d'amore alla francese). E, quando Lina morirà, consunta dal suo male terribile, in una lettera e nei distici di « Fuori alla Certosa di Bologna » sarà « quasi il ricordo di un poeta che Enotrio pur repugnando ammirava, il Baudelaire ». Fondamentale poi il richiamo a una « nota autobiografica » carducciana sull'« Adolphe » di Benjamin Constant, un libro che fece grande impressione al poeta e per il quale egli riconobbe i suoi torti verso la donna adorata, che forse era morta anche, un poco, per lui.

Gli ultimi due saggi del volume, « Il senso di una poesia » e « Sorte della letteratura nella Francia d'oggi », ambedue riguardanti esclusivamente la letteratura francese, propongono due importanti problemi: quello della esistenza o meno di una poesia francese, di un grande poeta francese, e quello delle condizioni spirituali e letterarie, « necessariamente ancora confuse », di questo dopoguerra in Francia. Il primo saggio è un'analisi sottile dei caratteri essenziali del genio e della letteratura francese, che dalla prosa soprattutto ha ricevuto il suo pregio mirabile, perchè non esiste un poeta che sia per la Francia quello ch'è Shakespeare per l'Inghilterra, Goethe per la Germania, Dante per l'Italia: la letteratura francese appare all'illustre francesista quasi « un continuo discorso sull'uomo », almeno fino a Baudelaire, con il quale essa assurge d'improvviso all'avanguardia della nuova poesia europea. Nell'ultimo studio del volume, infine, un'inchiesta sulla ultimissima letteratura francese: il critico scorge dati positivi nell'opera dei maggiori prosatori e commediografi contemporanei di Francia (Simone de Beauvoir, Sartre, Marcel, Malraux, Camus, Claudel, Maurois, Duhamel, Romains, Mauriac, Bernanos, Green, Anouilh, Salacrou), e anche in quella dei poeti, sorti dopo Paul Valéry (Aragon, Eluard, Emmanuel, Prévert, Quenau, Michaux, Char). Nel nome di René Char il Lugli termina il suo studio, nella certezza che « fin che ci sono poeti schietti come lo Char, lo spirito poetico non può non ravvivare tutta la vita, tutta l'anima, pur grave della più fonda coscienza della sua inevitabile pena » (pag. 335).

BRUNO LUSARDI

◆ Il ciclo di letture dantesche promosso con successo dal Comitato di Catania si è concluso con una conferenza della prof.ssa Carmelina Naselli sul XXV canto del Paradiso.

IL PRIMO JOYCE

8.

Il primo volto di Stefano

(continuazione dal n. 27)

Durante una delle sue solitarie passeggiate di giovane poeta *flâneur* incontra un vecchio compagno, ora giovane prete. L'incontro è importante nell'economia del racconto per due ragioni: che serve d'introduzione al capitolo che tratta del « sacerdozio » estetico del protagonista, e che contiene un pezzo di bravura del giovane Joyce, sulla pioggia; la bruma e la pioggia commentano spesso gli episodi di *Stephen Hero*, e il commento non è soltanto naturalistico e impressionistico ma anche allusivo e musicale e allegorico, è in senso tecnico un adattamento, scenico e sinfonico. Le passeggiate durante le quali concepisce la conferenza sono « critiche » le mattutine e « immaginative » le serali. Il giovane introspettivo tormentatore di se stesso « esamina rigorosamente alla luce del giorno » ciò che di sera gli sembrava plausibile. Come la piena luce del sole ambienta nel *Portrait* la ribellione estetica, così qui la bruma s'addensa e si trasforma malinconicamente in pioggia, gocciolando lenta sugli allori, forse simbolici, del giardino di un seminario: « La bruma della sera aveva cominciato a infittirsi in pioggia lenta e sottile e Stephen si fermò al termine d'un vialetto accanto ad alcune macchie d'alloro, osservando una puntina di pioggia che si formava in cima a una foglia e luccicava, esitava, alla fine spiccava il tuffo sprofondandosi nel fradicio limo ». Ma Stephen, che non vuole affondare nel limo originario, si stacca subito da quelle sue considerazioni e declama al lettore i suoi principii estetici, prima ancora di declamarli al pubblico nella conferenza. Non ci sorprenderemo, una volta ammessa l'indole peculiarmente recettiva di Joyce e l'indole sorprendentemente eclettica della sua epoca, non ci sorprenderemo che tali principii non siano lineari ma tortuosi e che le fonti ne siano molteplici. Partendo dall'estetica scolastica egli opera una distinzione fra l'arte lirica, l'epica e la drammatica, che corrisponde quasi esattamente alla distinzione di Eliot, anche l'ultimo (5). Dichiara, come lo aveva fatto Baudelaire, la superiorità della poesia, (*the literary form of art*) sulle altre arti, e acclama il poeta come il sacerdote che svolge la sua opera mediatrice fra il mondo dell'esperienza e il mondo dei propri sogni: il poeta infatti è fornito di due poteri, un potere selettivo e un potere riproduttivo. Qui l'estetica del giovane Joyce incontra l'imagismo: egli prende posizione in favore dello stile classico in quanto « uno stile classico è il sillogismo dell'arte, il solo processo legittimo per passare da un mondo a un altro ». Segue una condanna del romanticismo e un'altra definizione « eliotiana » del poeta: « Il poeta è il centro intenso della vita della sua epoca di fronte a cui sta in un rapporto di cui non può concepirsene alcuno più vitale ». La bellezza, afferma il giovane Stephen con S. Tomaso ma anche con Keats e con Pater, è « lo splendore della verità ». Di Ibsen e della bellezza Stephen discute anche molto saccentemente con la madre, poi con foga e accanimento ne parla al Preside del collegio, poco prima di tenere la conferenza. Durante l'accesa discussione frasi veementi e irriverenti escono dalle labbra del giovane rivoluzionario, che tenta tuttavia di avallarle con l'autorità di S. Tomaso. I nomi di Maeterlinck, di Zola, di Newman, vengon citati un po' alla rinfusa. E quando il Preside invoca l'autorità di Eschilo, si sente rispondere da Stephen che il dramma greco è eroico, mostruoso, che Eschilo non è per lui un classico, ma forse Menandro; e quando l'interlocutore sbuffa che tutto il mondo riconosce Eschilo come « un supremo drammaturgo classico » il giovane replica che è « il mondo dei professori che egli aiuta a guadagnarsi il pane ». Così la discussione si conclude fra il lusco e il brusco, fra il serio accademico del Preside e quel tono polifonico burlesco di cui Joyce, nel parere di molti fra i suoi critici, diventerà nello *Ulyssess* un classico maestro.

Naturalmente la conferenza suscita nell'uditorio proteste e obiezioni di ogni genere, poi si conclude nella strada, in una sorta di anticlimax, costituito dai commenti fra compagni in un gergo composito, tipicamente goliardico, che già prelude a certe pagine dello *Ulysses* ove viene impiegato in grande stile e su più larga scala. Nell'ambiente familiare, ove si presente già vagamente la morte della sorella Isabel, che è appena tornata dal convento delle suore, e il padre dà segni di scontentezza e di intemperanza, Stephen è sempre più un estraneo (il suo primo esilio) e comunica soltanto col fratello Maurice al quale annuncia che, sebbene apostata, non può tuttavia accettare il protestantesimo che è: « come il cane di Lanty Mehale: fa un pezzetto di strada con ognuno ». Per un lungo periodo di tempo Stephen s'accompagna frequentemente e discute abbondantemente con uno dei suoi amici recenti: Cranly. Parlano molto di religione e di poesia e « la loro eccitazione era così genuina che nemmeno l'eccitazione sessuale riusciva a sopraffarla ». In casa Stephen cerca di scandalizzare la madre con linguaggio blasfemo; il pezzo, di dubbio gusto, è totalmente eliminato nel *Portrait*. Poco dopo, all'amico Cranly confida di aver lasciato la Chiesa. La professione di ateismo è stupendamente ambientata ed evocata. I due amici si trovano sopra una banchina della stazione ferroviaria. Una locomotiva esegue una manovra per passare da un treno merci a un treno di passeggeri: « La macchina fumava e sbuffava un fischio assordante e rotolava fiotti di spesso fumo inviandoli verso il tetto della stazione... Il macchinista sporse la testa dal fianco della macchina e sogguardò languidamente lungo il treno ». Tu, dice Cranly a Stephen, lo chiameresti un « sooty Jaysus » (6).

Stephen gli confida che ha lasciato la Chiesa. Egli si rifiuta di fare una comunione sacrilega al solo fine di contentare la madre, ma proclama la sua chiesa, la chiesa dell'arte, fondata, si badi, da S. Tomaso: « La Chiesa è fatta di me e dei miei uguali... Gli artisti l'han fatta ciò che è. Hanno accettato il commento dell'Aquinate ad Aristotele come la Parola di Dio e l'han fatta ciò che è ».

Il racconto continua per parecchie pagine nel medesimo tono, un tono cioè esasperato volutamente e blasfemo, un tono di giovanile ribellione goliardica e pedantesca, non senza spunti d'autocritica: « Cranly andò a Wicklow alla fine della settimana, lasciando Stephen a trovarsi un altro uditore ». Il suo scolasticismo e il suo realismo riemergono, fra gli accenti di ribellione, a ogni piè sospinto. Egli sa bene che per lui cessare d'esser cattolico significa cessare d'esser cristiano; il giovane Joyce commenta e teorizza i tormenti della propria crisi in una forma affatto diaristica, che sarà abolita nel *Portrait*, fuorchè nelle ultime pagine. Dalla forma di diario il libro si riscatta invece nella scena di un incontro con Emma, durante il quale il giovane esibisce più che mai un ostentato sadismo e satanismo, e le dichiara che vorrebbe si confessasse da lui dei suoi peccati, per perdonarla e farsi promettere che ne commetterebbe ancora ogni qualvolta le piacesse e con ciò darle la sua benedizione. In un *mood* di esaltazione studentesca e lirica, egli sogna ora di « ascendere... al luogo dove la sua Emma, senza esclusione di alcun dettaglio della sua forma e delle sue vesti terrene, lo invocasse da un paradiso maomettano ». E dal tono diaristico si solleva nella descrizione, cupa e cruda, della morte di Isabel, episodio anche questo che viene eliminato dal *Portrait*. Durante il ricevimento funebre il giovane chiede spavaldamente una pinta di birra e tracannandola « sentì aspro nella gola il gusto dell'amara creta del cimitero ». Dopo la morte della sorella, lo spirito del giovane, come si manifesta nelle discussioni con Cranly, diviene ancor più irriverente e paradossale. Egli prende interesse a Gioacchino da Fiore e alla letteratura francescana e si ispira per i suoi versi alla *Vita Nuova* di Dante. Nel contempo afferma a Cranly che le prostitute amano, perchè chi dà ama, e nelle brume dei crepuscoli autunnali di Dublino, che tanto gli sono care (« Stephen era ancora un amante delle deformazioni operate dal crepuscolo ») acclama il *poète maudit* ma insieme riasserisce con rigore eliotiano il proprio classicismo: « La civiltà può dirsi in effetti che sia la creazione dei suoi fuorilegge, ma sono essi che men protestano contro l'ordine esistente, poichè il loro credo e il loro modo di vita non tollerano d'esser rinnovati nemmen quel tanto che li renda reazionari ». E tutta la tirata ha un'aria di famiglia con certe declamazioni wildiane in *The Picture of Dorian Gray*. Io cerco, conclude Stephen all'amico usando il linguaggio scolastico « *un bonum arduum* ». A un certo padre Artifoni che gli dà lezioni d'italiano esterna la propria ammirazione di Giordano Bruno, e all'obiezione del gesuita che Bruno era un terribile eretico, risponde con aria di sfida che fu terribilmente bruciato. Ma le immagini di cui si serve per comunicare al lettore il suo programma di artista satanico egli le attinge soltanto dall'unico repertorio che può porgergliele: « I fuorilegge abitano una chiesa a parte; essi sollevano stanchi i turiboli davanti ai loro altari deserti; vivono al di là della regione della mortalità, avendo scelto di adempiere la legge della propria esistenza ».

(continua)

AUGUSTO GUIDI

(5) Vedi la conferenza *The Three Voices of Poetry* (National Book League, Londra 1953).

(6) *Jaysus* è una deformazione dublinese di *Jesus*, *sooty* probabilmente va inteso anche come deformazione di *sweet*.

VETRINETTA

« *Fulgens corona* ». Roma, Belardetti.

Una delle più significative ed importanti pubblicazioni uscite in questo Anno Mariano è questo magnifico volume (Numero speciale del *Bollettino del Clero Romano*) edito dall'editore Angelo Belardetti di Roma.

E' un libro di grande interesse e di soave consolazione. Si apre con la Preghiera dell'Anno Mariano, e con l'Enciclica di Pio XII, *Fulgens Corona*. La « introduzione » è scritta dal Card. Clemente Micara, Vicario Generale di Sua Santità. Scrittori di sicura e pia fama hanno scritto i vari testi. P. Parente: *L'Immacolata nelle armonie dei privilegi mariani*; P. C. Landucci: *L'Immacolata e il sacerdozio*; S. Garofalo: *Roma e i testi biblici*; R. Spiazzi: *Maria, regina dei tempi nuovi*; A. Piolanti: *Le armonie del dogma dell'Immacolata*; R. Lombardi: *Maria, il rinnovamento del mondo e il Santo Padre*; G. Ricciotti: *Sant'Efrem Siro, poeta della Madonna*; V. G. Gremigni: *La Madonna Immacolata e il ministero pastorale*; G. De Luca: *La colonna dell'Immacolata*; R. U. Montini: *Note storiche*; C. Maccari: *1854, dalla nostra residenza*; G. M. Roschini: *Il Pontefice dell'Immacolata*; R. U. Montini: *Le Chiese dell'Immacolata a Roma*; D. Redig de Campos: *La Sala del Podesti in Vaticano*; E. Venier: *Cronache di cent'anni fa*; A. Pongelli: *Le Madonnelle, storia minore della pietà umana di Roma*. Il volume si conclude con carme di P. Felici: *Virgini Immaculatae Centesimo-A definito dogmate-Anno vertente dicatum carmen* (« Te solis lacerans nubila spiculum - Fulgenti solio pulchrius exprimit, - Acclamat resono plebs tibi cantico, - Mundum cum, Pie, perdoces... »). Pagine di religione, di meditazione, di storia, di poesia, d'arte in commossa gara per celebrare l'eterna gloria, il fulgido mistero, della Vergine Madre di Dio: la sola Luce che può illuminare questi nostri giorni così poveri, così tormentati e minacciati.

Pare che man mano che avanzano i giorni, una terribile arsura ci tormenti quasi senza scampo: « abbandonate le sorgenti di acqua viva, si sono scavate delle cisterne, e cisterne sconnesse, che non possono contenere le acque » (Ier. 2.13).

Vorremmo che i lettori di questo volume fossero legioni. L'Anno Mariano è, anche, un ansioso appello all'umanità in crisi: forse è l'ultimo appello di Dio. « E' necessario che ogni uomo balzi in piedi e risponda a questo appello e prenda impegno di aderire con slancio filiale a Maria, meditando e riproducendo nella propria vita i motivi fondamentali del Suo mistero, per riconquistare insieme con Lei, attraverso il Cuore di Cristo, Dio, unica chiave di soluzione di questo angoscioso dramma che è l'umana esistenza ». La Madonna è anche grande scudo di fortezza. E' la grande fortezza della Chiesa: Chiesa vittoriosa, anche se talvolta, sul piano semplicemente storico e visibile, sembra patire qualche sconfitta. Chiesa eterna. Essa, dai giorni del Calvario, vince proprio attraverso quei bui giorni che i poveri uomini chiamano di « sconfitta ». Chiesa trionfante. Anche perchè essa è stupendamente illuminata e confortata da Maria: Regina di tutti i secoli, Regina dell'eternità.

Il volume, stampato con nitida eleganza, è riccamente illustrato: molte le illustrazioni a colori (f. t.): bellissime.

CARLO MARTINI

ARCHIBALD COLQUHOUN, *Manzoni and his times: a Biography*. London, J. M. Dent.

Colquhoun è uno studioso della Scozia, che tradusse ammirevolmente *I Promessi Sposi* in lingua inglese, alcuni anni addietro. Rammentarsi che questa traduzione segnò in Inghilterra un successo editoriale inatteso, per non dire strepitoso, e gli inglesi s'accorsero solo nel 1951, quando cioè *The Betrothed* nuovamente tradotto, apparve, che Manzoni fu la più grande figura della letteratura italiana del secolo decimonono. Il *Times Literary Supplement* asserì nientemeno allora che Manzoni « introdusse la moderna dimensione nell'analisi psicologica, e certe sue osservazioni sembrano tolte di peso dal Proust ».

Ora lo stesso Colquhoun, ricercatore infaticabile, e appassionato, evidentemente, del soggetto, pubblica una vita del milanese, come nel tentativo di sviscerare a fondo la figura di Don Lisander; e lo fa con una dovizia documentativa veramente sorprendente. E' una vasta descrizione di ambienti. L'autore dichiara subito ai suoi lettori che il Nostro è un campione così eccelso che si accoppia invariabilmente al nome di Dante. Senonchè, afferma egli acutamente, il suo mito in certo senso ha obliterato la sua realtà umana. Sicchè l'autore si studia di reintegrarla.

Questa è una biografia che si propone di fornire un quadro obbiettivo del mondo in cui il Manzoni si svolse; non esattamente del genio racchiuso nella torre d'avorio e quindi prototipo di ogni virtù, ma piuttosto del suo enigmatico e complesso temperamento. Egli intanto considera il Manzoni come il precursore del romanzo italiano moderno, per la sua strapotenza psicologica e suprema incisività di linguaggio; e lo considera altresì come un grande specchio della coscienza, nella più alta scala di valori dell'uomo.

Le fonti principali sono quelle desunte direttamente dalle sue opere, oltrechè dalla sua corrispondenza. L'autore si diffonde pure sulle molte testimonianze degli illustri contemporanei che lo frequentarono a Parigi e a Milano. Altre reminiscenze e memorie appartengono all'ultima fase della sua vita, quando il milanese, avendo cessato di scrivere, riprendeva volentieri la penna per qualche saggio di cui si dilettava. Nel contempo qui si diffida delle tradizioni orali, degli episodi caustici e burleschi, che mal si prestano alle autenticazioni. Ne emerge un Manzoni vivo, versatile e straordinariamente coerente.

Completa l'opera una ricca bibliografia.

GINO NIBBI

PAUL CLAUDEL, *Lo splendore della Verità*. Torino, Borla.

Se tutta l'opera inconfondibile di Paul Claudel può ben dirsi un messaggio di vita cristiana, questa sorta di antologia, curata amorosamente da Giovanni Barra, ne raccoglie le più tipiche e fervide pagine apologetiche, fra cui un gruppo di lettere indirizzate dal 1907 al 1914 a Giacomo Rivière, il quale, dopo un tormentoso periodo di dubbi ed esitazioni, si convertì al cattolicesimo. Gli scritti, generalmente brevi, sono ordinati con criterio tematico, non secondo l'ordine cronologico della loro occasionale stesura. Quello iniziale (1935) è ispirato dagli studi scientifici sull'effigie del Cristo nella Santa Sindone e quello conclusivo (1928) esalta la concezione cristiana del dolore, asserendo fra l'altro che il sofferente, inabile ad un'attività pratica, non è un essere inutile od ozioso, giacchè « il suo lavoro è di essere lavorato; anzi è lui stesso che fornisce la materia di questa elaborazione misteriosa; sulla sua anima opera una mano più sapiente e delicata di quella di un artista o di un inventore, che le impedisce il ritorno ad uno stato miserabile; che le chiede un comportamento più nobile; che le pone pazientemente — con una tattica misteriosamente congeniale alla sua natura, — migliaia di volte la medesima *questione* (nell'antico senso giuridico del termine) fino a quando l'anima avrà risposto ciò che si attende da lei, cioè un *sì* che, nella maggior parte dei casi, si confonde con l'ultimo sospiro ».

Potremmo citare numerosi passi claudeliani ugualmente pervasi da comunicativa eloquenza, come pure far cenno dei saggi che attestano l'assimilata dottrina biblica ed ascetica dell'illustre scrittore, come quelli intitolati *Difficoltà apparenti, La superbia dell'uomo invoca la giustizia di Dio, Le condizioni della gioia cristiana*.

Aggiungiamo soltanto che meritano un'attenzione particolare le pagine, in dignitosa polemica con il critico letterario Paul Sondaj in cui l'autore rivendica i valori intellettuali e i poteri raziocinanti di coloro che ricorrono « alla ingenua fede della fanciullezza », mentre nella lettera a un sacerdote (1922), sotto il titolo *Non è questa la nostra vita*, assumono rilevante significato, per la valutazione dell'intera opera di Claudel, le pagine che spiegano le ragioni di quella *oscurità*, da taluno riscontrata in essa.

Sono in parte d'origine verbale o sintattica (e certe spezzature d'idee trovano antecedenti in Virgilio, Orazio, Giovenale e in altri autori greci e latini) ma essenzialmente tale *oscurità* deriva dal bisogno di esprimere le cose rapportandole alla loro suprema causa, con il medesimo legame che lega anche noi ad essa, per cui « un poeta cristiano il quale crede realmente nell'esistenza di Dio e che vive alla sua presenza non può concepire e presentare ogni cosa se non in funzione divina; senza questa caratteristica diventa meschino e falso ».

ALBERTO NEPPI

GOFFREDO PARISE, *Il prete bello*. Milano, Garzanti.

Il terzo romanzo del giovanissimo Goffredo Parise ci sembra viziato da un equivoco fondamentale: a narrare, in prima persona, è un bambino di nove anni (non che racconti quando ormai è adulto le vicende dell'infanzia), figlio di povera gente, senza alcuna istruzione, con idee abbastanza confuse sul concetto di bene e di male, frequentatore di ragazzi simili a lui e riuniti in bande, di cui il furterello e l'arrangiarsi sono i due modi di vivere. Ora, quando osserva, questo bambino sfoggia uno spirito di osservazione non comune: i personaggi che descrive, gli abiti, le loro movenze, il paesaggio, gli interni, hanno annotazioni finissime, sorrette a volte da un filo quasi poetico, altre volte umoristico, e molto spesso con divagazioni moraleggianti e persino politicheggianti — un po' sul tono di certa facile critica del costume esercitata dal *Borghese*, per intenderci. Mentre le battute di dialogo sono piene d'una trivialità che dovrebb'essere naturalezza, e sembra compiacenza, e crea così alla verità (artistica) del personaggio squilibri che ne compromettono seriamente la validità. Anche l'andamento narrativo ha qualche sbandamento: più che d'un romanzo, con una sua concreta vicenda, il libro è la storia d'un caseggiato di diseredati popolato da beghine che ruotano intorno alla figura di don Gastone, che dovrebb'essere un po' l'eroe del volume (ed è a sua volta anch'egli una figura sfocata). Non che il Parise non abbia la mano felice nel descrivere le infatuazioni delle donnette per il loro bellissimo parroco, ma alcuni episodi sono dilatati sino a un eccessivo amore per le minuzie, altri (come le distribuzioni dei pacchi della Befana fascista, che poteva prestarsi a una saporosa ricostruzione di quell'epoca) sono raccontati, più che rappresentati, e quasi schematicamente riassunti. Ma deriva al libro un andamento, ripetiamo, quasi asmatico, da soffietto di fisarmonica, nel quale tuttavia ci son pezzi e cose bellissime, come l'inaugurazione del gruppo « Fede e ardimento », la venuta del Duce nella cittadina, e soprattutto la visita del ragazzo all'amico in riformatorio, Cena, e la morte di questi, che è con Fedora il personaggio più vivo del libro. Gli altri, al contrario, si muovono un poco nell'orbita della macchietta, come per esempio il cavaliere Esposito (e all'autore, consiglio d'un napoletano, raccomandiamo per una prossima volta di documentarsi meglio sul nostro dialetto, per non darci l'ibrido linguaggio che parla il cavaliere). Un libro pieno di cose sbagliate e di cose stupende: testimonianza forse, le prime, di certa inesperienza dell'autore, ma le seconde d'un talento innegabile di narratore, che vorremmo solo ormai sganciato da certa sua poetica che rischia di farsi retorica.

MICHELE PRISCO

ROGER BULIARD. *Inuky*. Milano, Garzanti.

FARLEY MOWAT, *Il popolo del caribù*. Milano, Rizzoli.

Due resoconti diversissimi di stile e di spirito, due contributi ugualmente preziosi. Le rappresentazioni che Buliard e Mowat dànno della psicologia eschimese sembrano contrastanti od opposte: alla fine t'accorgi che sono perfettamente identiche, e che varia soltanto l'interpretazione provvisoria, in dipendenza di stati d'animo, finalità, preparazione mentale dei due relatori. Buliard è un missionario cattolico che ha trascorso quindici anni ai margini della terra, in mezzo a difficoltà naturali inimmaginabili e ad inaudite resistenze umane, combattendo contro l'incomprensione e gli interessi di commercianti, sfruttatori, evangelizzatori protestanti animati dall'odio per i cattolici più che dallo zelo missionario. Buliard ha piantato la croce e stabilita la sua fondazione all'estremo limite dello *habitat* umano: la sua è, per così dire, anche una gloria sportiva che meriterebbe le corone toccate ai Cook, ai Perry, agli Amundsen. Egli e i suoi compagni avranno certamente un posto di grande onore nella storia delle missioni cattoliche, ed il suo libro, le sue esperienze arricchiscono definitivamente le nozioni dell'uomo, così come si spera che modifichino in meglio la vita degli eschimesi. Ciò che Buliard scrive di questo popolo, fa talvolta pensare ad una barbarie irrimediabile, e appare ben lontano dalla fiducia che ad altri eschimesi concede invece Mowat. Ma si tratta di impostazione polemica diversa per un fine identico a quello di Mowat. Buliard, ancor più che con le pagine in cui esalta la vera conversione di alcuni eschimesi, scopre le proprie batterie quando si riallaccia all'affermazione paolina, che la vita morale comincia laddove ha inizio una minima sicurezza di vita fisica. Mowat dice la stessa cosa con viva drammaticità, Buliard con più sottile e segreto senso elegiaco: Mowat non ha sulle spalle i quindici anni d'esperienze di Buliard, durante i quali il pathos s'è spento o medicato nell'attesa di un soccorso, diciamo, misto: celeste e terrestre. Mowat, a morsi, rabbiosamente, generosissimamente vuole strappare agli uomini l'immediato soccorso terrestre.

Mowat è vissuto in mezzo agli eschimesi più poveri e minacciati, quelli delle *terre sterili* sperdute e isolate nella zona artica del Canada: un popolo quasi ignorato, riscoperto ufficialmente dopo cinquant'anni, morente perchè insidiato dalla cupidigia dei bianchi e dalle malattie importate. Gli eschimesi di Mowat vivono di caribù migratori, che due volte l'anno passano attraverso le loro terre e debbono essere uccisi in quantità sufficiente perchè ci sia carne per dodici mesi. Mowat non esita ad accusare i missionari di non comprendere e quasi di corrompere gli istinti dati dalla natura a questo popolo per la propria conservazione, ma accenna qua e là all'enorme differenza e alla superiorità della missione cattolica su tutte le altre. Buliard, con il racconto caldo ma misurato dei suoi rapporti con gli eschimesi, fornisce la prova della giusta intuizione di Mowat. I due libri si integrano mirabilmente e saranno studiati dal governo canadese chiamato in causa con molta severità, tanto che il problema dei soccorsi, del controllo e della difesa di questo popolo sventurato sarà finalmente posto su basi più razionali: quelle, d'altronde, su cui la piccola Danimarca ha organizzata la Groenlandia. Mowat è uno scienziato avventuroso (il suo libro sarà prezioso ai geografi e agli etnologi), Buliard un missionario apostolo: entrambi fanno onore alla razza umana.

O. SALVATORI

KARL AUGUST MEISSINGER, *Der katholische Luther*. München-Bern, Leo Lehnen Verlag e Francke Verlag.

— *Luther - Die deutsche Tragödie 1521*. Bern, Francke Verlag.

Ci si rende ormai conto, almeno parzialmente, anche in Italia, del lento ma sicuro processo di volonterosa approssimazione reciproca fra cattolici ed evangelici in corso attualmente nel mondo tedesco, fin là dove non si frappongano differenze per lo meno per ora insormontabili (come quelle di carattere dogmatico). Conseguenza, tale reciproca buona fede, del dramma spirituale e materiale originato dalla persecuzione nazista del cristianesimo, e accentuato dalla guerra perduta? Lo si può certo affermare, umilmente rimettendoci agli imperscrutabili disegni con cui la Provvidenza suole agire per una riconciliazione degli uomini in spirito di carità.

Nella luce di tale spirito prendono particolare risalto molte delle opere di storia del cristianesimo tedesco, apparse recentemente a dare un contributo spesso decisivo per la rivalutazione di aspetti individuali e collettivi della vita cristiana in quel mondo nordico. E un risalto eccezionale assumono i due libri sopra citati, di uno dei maggiori studiosi della Riforma, l'evangelico Karl August Meissinger, purtroppo scomparso — recentemente — prima di poter portare a compimento, come lavoro conclusivo di quello già precedentemente fatto, le sue indagini intese a offrire alla storia e allo studio un Lutero finalmente liberato dai preconcetti e dai pregiudizi che resero estremamente difficile il valutarne la personalità, attraverso i secoli, sia da parte evangelica che da parte cattolica. Tali due libri sono ora apparsi grazie alla premurosa opera di alcuni dei più attenti allievi dell'autore: il primo, quale egli l'aveva preparato — come appare anche dalla mole imponente di note che ne accompagnano il testo; il secondo, invece, quale quegli allievi hanno potuto mettere insieme, scrupolosamente valendosi degli appunti e degli abbozzi del maestro.

L'intento del Meissinger — si vede — era duplice: in primo luogo, rifare la storia dell'uomo e teologo Lutero attraverso un riesame, e spesso un esame, di tutto il materiale biografico e di studio che lo riguarda, distinguendone il processo umano e religioso nelle due fasi, del Lutero cattolico e del Lutero protestante; in secondo luogo, inquadrare quella personalità, con costante rigore storico — condizione indispensabile per una valutazione obiettiva — nelle circostanze complicatissime di tempo e di luogo in cui essa agì. E la lettura dei due lavori postumi illumina effettivamente di una luce nuova la storia religiosa e politica della Germania del tempo di Lutero (si badi al sottotitolo del secondo di essi, che fissa l'attenzione sull'inizio della tragica discordia ideologica tedesca anche interna), dando, anche per il secondo periodo della vita e dell'opera di lui, gli elementi essenziali indispensabili per convincere lo studioso e il lettore che, nello spirito nuovo di umanità sofferente e desiderosa di redenzione, pure le ricerche e le interpretazioni tedesche non esitano ormai ad additare anche le insufficienze e gli errori del loro riformatore (fra tutti, quello di non essersi mai, egli, reso conto che il suo dramma aveva a un certo punto finito di essere personale per diventare dramma nazionale; e quello ancora di non avere previsto, per la stessa chiesa da lui fondata, la fatale conseguenza di uno spezzettamento all'infinito, a causa dell'ostinato rifiuto, che egli oppose, all'obbligo di obbedienza gerarchica). E ben venga, nell'aspirazione — che urge in tutti gli uomini di buona fede — alla chiarificazione reciproca, il contributo appassionato e cauto insieme, di studiosi come il Meissinger.

G. C. ROSSI

ENRICO PEA, *Il maggio*. Sarzana, Carpena.

« Il maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana come lo ha visto E. Pea »: aggiungeremmo: « e gli illustratori Di Giorgio, Ardinghi, Liberatore », gustosi interpreti di questi spettacoli popolari all'aperto. « La narrazione delle cose straordinarie, non può esser fatta a freddo specialmente quando si narrino fatti miracolosi di Santi in cui si crede, e dai quali fatti è certa l'origine dei nostri Maggi » (pag. 55): in questo spirito il Pea, vagabondo notoriamente accortissimo, ha visto e riferito quest'avanzo di autenticità teatrale, di fede drammatizzata, di ingenuità speranzosa. Novellatore e critico, storico e cantastorie si sposano felicemente in queste paginette, per la gioia dei palati sottili.

V. C.

LUIGI COMPAGNONE, *La vacanza delle donne*. Milano, Longanesi.

Un vigoroso mito romanzesco che discende dalla *Lisistrata* di Aristofane, ma è tutto corso da umori modernissimi, e non cela ambiziose e nobili intenzioni satiriche. Purtroppo sarà apprezzato per la vistosa epidermide aristofanesca più che per le linfe onde non esiteremmo a riconoscerlo nutrito e spesso giustificato. Questa segnalazione valga d'avvertimento che il romanzo del Compagnone vale più di un semplice giuoco di fantasia o d'una provocazione pruriginosa: ove si accetti questo *modus legendi*, la lettura sarà più gustosa e profittevole.

E. VALLI

FRANCES WINWAR, *La vita del cuore*. Milano, Longanesi.

Nella *Piccola Biblioteca* (107-111, L. 300), Longanesi ripubblica questo romanzo-epopea del romanticismo, che ha per sottotitolo: George Sand e i suoi tempi. Tempi e vita di un muscolo nell'età eroica del « guazzabuglio ».

Invero il Manzoni non avrebbe fatto distinzione tra il cuore classico e quello romantico, giacchè la sua celebre definizione era certamente d'origine fisiopsichica generale: ma Frances Winwar, parteggiando scopertamente per il cuore romantico, non si può dire che manchi di vigore nè di seduzioni, talvolta abili talaltra facili; e se non osserva con distacco, merita attenzione per il modo in cui si getta nella *mêlée*, divenendone parte integrante.

E. V.

TOMMASO BERTOLINO

(continuazione da pagina 3)

In mezzo al marasma delle tendenze contemporanee, Bertolino si è evoluto senza sbalzi, senza impennamenti, seguendo quasi uno svolgimento logico del suo discorso iniziale per giungere a una forma sempre più essenziale e rispondente al suo più intimo modo di sentire. Sia che abbia lavorato al ritratto e a composizioni sacre o sia stato tentato da motivi paganeggianti non ha dimenticato mai di essere coerente con la sua visione ritmica e con la sua natura mediterranea. Ha liberato sempre più la materia da ogni residuo impressionistico fino a conseguire la elementarità della « Leda » che, esposta alla VI Quadriennale, suscitò l'ammirazione della critica. La donna e il cigno costituiscono, nell'avvilupparsi delle membra, un tutto compatto, serrato in una linea che si conclude in se stessa come nei tempi di un motivo melodico. La modellazione del dorso e dei piedi frementi di Leda sono di una sensibilità raffinata e consapevole. Un punto ancora più alto è toccato da « Malizia » che riassume, come osserva nel suo studio Valerio Mariani, il meglio delle recenti conquiste stilistiche di Bertolino. Qui non solo egli ha dominato e snellito la materia, ma l'ha animata con un soffio umano, l'ha resa palpitante come una creatura che si sveglia alla vita, inserendosi spontaneamente, e con l'elegante disinvoltura di un signore nato, nel pieno della scultura moderna.

GIACOMO ETNA

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA
SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 29 - ROMA, 18 LUGLIO 1954
ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

SCIENZA E FILOSOFIA
di fronte al problema della morte

Erasmo distingue quattro specie di morte: naturale, o separazione dell'anima dal corpo; spirituale, o separazione dell'anima da Dio; eterna, che è l'unione delle due prime (separazione dell'anima dal corpo e dell'anima da Dio); trasformante, che è solo quella di Cristo, che ha operato, attraverso la morte, la trasformazione del vecchio nel nuovo uomo. La morte trasformante è verità di fede e dunque non scientifica nè filosofica; la morte naturale interessa la filosofia e la scienza ed implica anche il problema dell'immortalità; la morte spirituale è un mistero, alle cui soglie si ferma la filosofia senza che essa possa risolverlo e tanto meno la scienza. Pertanto la morte naturale è problema proprio della scienza e della filosofia. Però la morte naturale, in quanto problema della separazione dello spirito dal corpo, non è problema scientifico perchè oltrepassa i limiti della scienza. Che cosa allora della morte è oggetto della scienza?

Nient'altro che la constatazione del fatto empirico che un organismo vivente ha cessato di vivere. La morte è umana e appartiene in proprio all'uomo: come umana è solo la filosofia e non la scienza che si pone il problema del suo significato che, come problema metafisico, ingloba il senso della vita e di tutto l'uomo.

Alle scienze in quanto scienze (matematiche, biologiche, mediche ecc.) non interessa questo problema, ma solo conoscere le leggi ed i principi per cui muore l'istinto vitale. Per la scienza, la morte è solo un fatto osservabile; pertanto l'intervento di sua competenza è limitato alla morte organica o dell'animale e non al senso della morte stessa. Il biologo si occupa della morte delle cellule organiche; il geografo o lo storico delle usanze funerarie presso i vari popoli nelle diverse epoche; il sociologo delle statistiche di mortalità e delle loro ripercussioni sociali o economiche, ecc. Ma quando la morte è considerata dal punto di vista filosofico, si passa dal piano del *fatto* a quello del suo *valore*: è qui la differenza tra filosofia e scienza. Di fronte alla morte un biologo e un medico dicono cos'è successo nell'organismo, al fegato o al cuore o ad altro organo vitale; il dramma, il senso, il valore della morte sono tutti problemi che esulano dalla osservazione scientifica e a cui la scienza non è tenuta a dare nè può dare alcuna risposta.

Scientificamente la morte è un fatto banalissimo: la media dei morti, nel mondo, è di circa 100.000 al giorno e di essi la scienza constata la morte e indica le leggi; filosoficamente, la morte è l'enigma di ciascuno dei centomila che muoiono giornalmente. Per la scienza c'è il fatto che l'animale uomo muore come ogni altro organismo vivente; per la filosofia c'è la *mia*, la *tua* la *sua* morte, ciascuna unica, personale, perchè ciascun uomo muore la sua. « On meurt toujours seul », come scrive Pascal. Le morti sono infinite; un numero illimitato; un calcolo statistico sempre aperto; fra tutte ve n'è una che è singolare, che non somiglia a nessun'altra ed è la *mia*, la sola interiore (e per ciascun uomo la *sua*): quelle altrui (e la mia per l'altro) sono le loro morti e non anche la mia ed in questo senso esteriori.

Prendiamo in esame l'espressione « io sono morto »: è contraddittoria, un controsenso, in quanto se io sono, sono vivo e se sono vivo non sono morto; non posso dire « io sono morto », tranne che per iperbole (come nella frase: « sono morto di paura »). Invece, posso dire « egli è morto ». Ma ciò dicendo, faccio solo una constatazione di fatto: egli, come organismo vivente, è morto. « Egli è morto », è un'espressione che ha valore scientifico in quanto constatazione che quell'organismo vivente, che prima parlava, si muoveva ecc., ha cessato di vivere. Il passaggio dall'espressione contraddittoria « io sono morto » all'altra non contraddittoria « egli è morto » è dall'inosservabilità del fatto della morte di me morto (io non posso vedermi morto) all'osservabilità dell'altro come morto (posso vederlo). Passando dalla prima alla terza persona cessa il controsenso « scientifico ». Pertanto il controsenso è qualcosa che riguarda l'osservabilità o l'inosservabilità del fenomeno della morte, non il senso e il valore della morte stessa.

Resta però un altro problema: la proposizione « io sono morto » contiene o non contiene di più dell'altra « egli è morto »? Contiene di più, perchè il passaggio non è solo dalla prima alla terza persona, ma interessa anche l'essere. Infatti, nella proposizione « egli è morto » io mi limito a constatare il cadavere di colui che è morto, cioè la sua morte fisica; dunque, nella proposizione « egli è morto » l'*è* si riferisce all'essere suo fisico e vuol dire « egli, *come organismo vivente*, è morto ». Nell'altra proposizione « io sono morto », l'« io sono » è il mio essere-da-vivo, cioè di uomo intero, spirito e corpo, non solo quello del mio corpo, come nell'altra « egli è morto »; dunque la proposizione « io sono morto » importa: *a*) « io sono » e « io sono morto » (e quest'ultima è contraddittoria nel senso chiarito). Come io dico, oggi, « egli è morto », domani diranno di me « egli è morto »; ma questa proposizione non contiene tutto l'essere dell'io-sono (come quando sono vivo), ma quello del mio organismo, che, non vivendo più, è morto. Nel passaggio dall'« io sono » del vivente all'« io sono » del morto non passa tutto l'essere dell'*io sono*. Allora la proposizione « egli è morto » (sia lui osservato da me vivo, o io morto osservato da lui vivo o da altri), non contiene tutto l'essere dell'*io sono*, perchè nell'« io sono » c'era lo spirito che qui non c'è più. Non lo è per la filosofia, ma lo è per la scienza; e in questo punto è lo stacco netto tra le due forme di conoscenza: per la scienza, che osserva solo il fatto della morte, « egli è morto » è tutto: il suo organismo ha cessato di vivere. La filosofia, invece, oltre a quello della constatazione, si pone un altro problema: dei due membri della proposizione « io sono morto » il positivo (*io sono*) si risolve tutto nel negativo (*morto*), cioè nel fatto che l'organismo è morto? Cioè, l'« io sono » si è tutto negato come essere nel fatto della morte del corpo? La scienza non si pone questo problema, nè, ponendoselo, può risolverlo; la filosofia sì e in quella domanda si pone il problema dell'immortalità dello spirito. Se il positivo si risolve tutto nel negativo (tutto l'essere dell'« io sono » nella morte dell'organismo), allora la proposizione « egli è morto » significa che l'essere del « sono » (io o egli) ha cessato di essere, si è annientato tutto nell'*è* di questa proposizione. In questo caso (mortalità totale dell'essere dell'uomo) il problema del fatto empirico della morte (la constatazione che la vita dell'organismo è cessata) s'identifica con quella del senso della morte, cioè il problema della morte stessa è solo scientifico e non anche filosofico; anzi non c'è problema del senso della morte ma solo del fatto. Ma noi abbiamo detto che la scienza si pone il problema del fatto e la filosofia quello del suo significato; dunque chi conclude filosoficamente alla mortalità dello spirito, riduce il problema filosofico del senso e del valore della morte a quello del fatto; ma con ciò o nega che vi sia un problema filosofico (di valore) della morte o si assume come filosofica la posizione scientifica, che è risolvere (e perciò negare) la filosofia nella scienza. Basta negare l'immortalità dello spirito perchè la morte cessi di essere problema filosofico e si riduca solo al problema del fatto o della constatazione, dell'osservabilità. O meglio: chi nega la immortalità dello spirito non si è ancora posto filosoficamente il problema della morte. Se è così, la proposizione « io sono morto » è un controsenso dal punto di vista scientifico dell'osservabilità della mia morte (non posso vedermi morto), in quanto l'« io sono », qui è uguale soltanto a « io vivo » nel senso della mia vita organica (da qui il controsenso: se « sono » — se « vivo » — non sono morto); ma non c'è controsenso dal punto di vista filosofico o metafisico, in quanto se l'« io sono » è uguale ad « io vivo », è sì un controsenso dire « io sono morto » (se vivo, infatti, non sono morto), ma, non lo è più metafisicamente, per il motivo che se l'essere dell'« io sono » è uguale a « io vivo », questo essere è destinato a morire con l'« io vivo », cioè con il mio organismo è destinato a morire tutto il mio essere. Allora è vero che non posso dire « io sono morto » perchè non mi posso « osservare » morto (punto di vista scientifico), ma mi « penso » sempre morto da vivo. In tal caso nelle due proposizioni « io sono morto » ed « egli è morto » (dove « egli » sono « io » visto dall'altro) che mi vede morto) non cambia nulla tranne l'osservatore: « io sono morto » è uguale a « egli (cioè sempre io per l'altro che osserva) è morto » con la morte dell'organismo.

Ciò prova ancora che, negata l'immortalità dello spirito, non c'è più problema filosofico della morte, ma solo della sua osservabilità, cioè del fatto verificabile che qualcuno ha cessato di vivere. Io non mi osservo morto, ma mi penso morto. La proposizione « io sono morto » metafisicamente non è più un controsenso. Significa « io sono morto vivendo ». Nel caso, invece che lo spirito sia immortale, è anche un controsenso filosofico, non per il fatto che io non posso osservarmi morto (questo è controsenso scientifico), ma perchè l'essere dell'« io sono », il cui essere, nel caso dell'immortalità, è più di quello contenuto nella proposizione « egli è morto », non è morto nè in vita nè dopo la morte. Io mi penso vivo anche dopo morto, anche quando sarò « morto » per un altro, cioè dopo il fatto osservabile di me morto. La proposizione si cambia nell'altra: « Io sono vivo morendo », perchè, pur morendo, io vivo in vita e dopo la morte. Nel primo caso, anche quando sono vivo, sono morto; nel secondo anche quando sono morto, sono vivo.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

I precedenti articoli della serie *Il senso della morte* sono stati pubblicati in *Idea* nn. 19 e 24.

DALLA LETTERATURA SPAGNOLA
ALLA LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

La sempre più notevole e palese attività di avvicinamento fra i paesi europei neolatini e quelli americani a cui essi, in sostanza, hanno dato origine, si va documentando in modo sempre più interessante anche nel campo letterario e critico. Le considerazioni, che si potrebbero fare al riguardo per il binomio Portogallo-Brasile (e che si potranno fare in altro momento), valgono qui per il polinomio Spagna-America Spagnola, intendendosi naturalmente, con quest'ultima accezione, quel complesso di una ventina di paesi, da relativamente piccoli a immensi, che coprono una parte di una delle tre Americhe — la settentrionale —, col Messico, e la totalità delle altre due — la centrale e la meridionale —, se si faccia eccezione, in quest'ultima, per quel mondo pure sterminato che è il Brasile.

L'avanzare del tempo, da quando l'ingegno sorprendente e la cultura impressionante di Don Marcelino Menéndez y Pelayo, negli ultimi anni dell'Ottocento, permisero agli uomini colti e ai lettori di ogni paese di farsi un'idea esatta anche della letteratura ispanoamericana attraverso la famosa *Historia de la poesia hispanoamericana*, ha naturalmente recato con sè la necessità di un aggiornamento biobibliografico e di un maturamento critico nei riguardi di quella letteratura, il cui contributo alla letteratura universale del nostro secolo, se si può simboleggiare nel nome di Rubén Dario, è ben lontano dal potersi limitare e circoscrivere a tale nome: basterebbe, al riguardo, che il lettore anche europeo ripensasse — o prendesse in mano, nel deprecabile caso che non l'avesse ancora fatto — almeno i documenti della *Antologia de la poesia española en Hispano-América* (1882-1932) (Madrid 1934) di Federico de Onís e alle valutazioni — di maturità critica che poco ha da invidiare a quella dei più rinomati studiosi europei — di *Las corrientes literarias en la América hispánica* (Méjico 1949) del troppo immaturamente scomparso Pedro Henriquez Ureña.

Stabilita, da queste due opere ora citate e da tante altre ad esse analoghe, una visione di sintesi, studiosi e critici degli ultimi anni e dei nostri giorni, ispanoamericani e spagnoli, si sono andati occupando e preoccupando di intensificare anche l'informazione e l'analisi su quella letteratura — o, se vogliamo parlare in termini rigorosamente nazionali, di quelle letterature — di lingua spagnola, in una gara davvero interessante di attività editoriali fra l'antica madrepatria e i nuovi stati.

Spetta naturalmente allo « Instituto de Cultura Hispánica » di Madrid, uno degli organismi di più intensa e fruttuosa attività fra i molti dell'odierna vita intellettuale spagnola (di tanto intensa e organizzata — sia pure con le inevitabili imperfezioni — di quanto solo parzialmente nota, troppo spesso, all'estero), il merito di aver collaborato e di continuare a collaborare alla maggiore familiarità con le realizzazioni letterarie ispanoamericane. Nella collezione « Ediciones Cultura Hispánica » del suddetto Istituto sono infatti recentemente usciti, pressappoco contemporaneamente a tante altre opere monografiche — per limitarci a quelle esclusivamente letterarie —, due lavori d'assieme di evidente utilità: *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos* (1952) di César Gonzáles Ruano e *Medio siglo de literatura americana* (1952) di Arturo Berenguer Carisomo e Jorge Bogliano. Il González Ruano, giornalista e scrittore spagnolo che però collabora alla stampa ispanoamericana da un trentennio, poeta e drammaturgo — opere sue esistono anche in traduzioni italiana, francese e inglese —, si trovava in condizioni ideali per raccogliere in volume suoi scritti, rapidi ma lucidi, informati e intelligenti, su una lunga serie di scrittori e poeti americani di lingua spagnola, tra i quali si notano alcuni dei nomi di maggiore risonanza anche in Europa: dalle poetesse Gabriella Mistral e Alfonsina Storni e dal poeta César Vallejo (stanno bene rappresentati, con tali nomi, Argentina, Cile e Perù) al romanziere Enrique Larreta (ancora argentino), autore, fra l'altro, di quel romanzo *La gloria de Don Ramiro*, che validissimamente contribuì a inalzare la narrativa ispanoamericana al livello altissimo a cui si trova oggi.

Accanto ai quadretti e ai disegni aneddotici del González Ruano sta il felice tentativo di inquadramento dei due argentini Berenguer Carisomo e Bogliano. Sono entrambi docenti e letterati di chiara fama al loro paese, dotati di una preparazione paziente e sistematica (il Bogliano iniziò i suoi studi di letteratura ispanoamericana sotto la direzione del già ricordato Henriquez Ureña), e hanno accomunato i propri sforzi nella preoccupazione di tracciare uno schema — ma uno schema fitto e animato — di quella letteratura dall'apparire del modernismo ai tempi più recenti. Dopo di aver perciò fissato in termini chiari gli elementi che si possono ormai considerare definitivi per la « sistemazione » del modernismo nella storia letteraria, indugiandosi, oltre che su Rubén Dario, sugli altri suoi maggiori interpreti, l'argentino Leopoldo Lugones, il peruviano Ricardo Jaimes Freyre, il colombiano Guillermo Valencia, il messicano Amado Nervo e l'uruguaiano José Enrique Rodó, i due critici hanno infatti tracciato un quadro — che è forse quello di più immediato interesse, a causa della materia che lo ispira — della letteratura contemporanea, empiricamente ma molto utilmente sezionandola nei generi più rappresentativi che essa ha saputo dare in quei paesi ispanoamericani. E non ci risulta che ci sia attualmente altro lavoro del genere che possa servire, più di questo, per orientare sulle caratteristiche del contributo ispanoamericano alla letteratura d'oggi, e sul grado e sull'entità di tale contributo nei suoi generi più rappresentativi: la perplessità del teatro (e del cinema), la serietà del saggio, la raffinatezza della lirica, la pateticità umana e la potenza artistica della narrativa.

Si va facendo sempre più naturale in Spagna, anche a conseguenza di questo precisarsi delle notizie e degli apprezzamenti in un opportuno senso di proporzione dei valori, il desiderio di fondere la curiosità per le cose di casa propria con quella per le cose ispanoamericane. E anche a questo proposito l'attività editoriale spagnola d'oggi ci dà indizi molto significativi. A chiusura della presente nota si vuole esemplificare con almeno la segnalazione, al riguardo, della recente

(continua a pag. 4) GIUSEPPE CARLO ROSSI

SIMULACRI E REALTÀ

RADICI BARBARE

Le parole nuove, la tecnica le pesca tra le radici greche, e con queste ne compone di così ostiche da far diventar favola quella dolcezza armoniosa di eloquio che al greco è stata sempre riconosciuta. Ora pare che i Greci, quando avevano bisogno di far circolare nel mercato linguistico parole tecniche, le chiedevano in imprestito a idiomi stranieri. A credere anzi al Dubreuil, la osservazione appartiene per diritto di scoperta a Strabone. E così, pur mossi da reverenza, noi trattiamo i greci come se fossero barbari, o almeno li imitiamo nell'andare raccogliendo nei campi incolti radici per trarne succhi verbali occorrenti al traffico linguistico della tecnica.

Che i greci considerassero il lavoro delle mani eredità di gente da nulla, è risaputo. « Nella antichità — dice Cherbuliez — la vita pubblica era la sorgente di ogni dignità. Discutere gli affari dello Stato costituiva la sola occupazione liberale. Aristotile e Platone, reputano vero cittadino chi non lavora e non fa opera con le sue dieci dita. Votarsi agli interessi della città, votare, eleggere, deliberare, non poteva consentire quelle occupazioni di schiavi consistenti nel lavorare il ferro e tessere la lana. Da ciò il superbo disprezzo della politica per le arti meccaniche e le professioni industriali. Da una parte il cittadino, l'uomo che pensa, parla, agisce; dall'altra il lavoratore, l'uomo di mestiere: due razze insomma l'una schiava di fatto e degna di esserlo, l'altra nata per comandare ».

Con più o meno perspicuità, queste cose ce le sentiamo ripetere, e sono così correnti che le troviamo in ogni manuale. E quando le leggiamo o le sentiam enunciare, ringraziamo la storia di averci portato su rive più umane. Al lavoro, alla tecnica, gli inni non si contano. Il romanzo, la poesia, le arti figurative, la filosofia, appena ne hanno la opportunità, incoronano le fronti sudate e foggiano anelli preziosi per le dita contraffatte dalla fatica.

E così, contenti di vivere in tempi più umani, ci compiacciamo della nuova dignità assunta nel mondo moderno del lavoro, e con un'aria di certezza non sfiorata da nessun dubbio, vediamo che i padroni non son più padroni e gli schiavi non più schiavi.

Senonchè i padroni del verbo son rimasti padroni, e per non perder nessuna delle loro prerogative, respinte le umanistiche istanze, dalla retorica greca hanno appreso quelle nozioni di nuoto che li tiene a galla nell'oceano delle parole. Regina del nostro tempo infatti è la discussione. Abbiamo falangi di discorritori, i quali sono insuperabili nel portare un soggetto al suo punto morto. Non la buona causa si cerca, ma il buon argomento, provvido anche se distrugge la buona causa. Ed è davvero sorprendente constatare come in genere le buone cause traggono l'ultimo anelito nelle assemblee soffocate da coloro che appartengono al partito dei discorsivi, ch'è davvero il vero partito unico.

Al lavoro è stato dato il riconoscimento che gli si doveva tra le nobili attività dell'uomo. Agli studi umanistici si viene comminando l'ostracismo in nome delle cosidette nuove esigenze della tecnica.

C'è chi guadagna dunque e chi perde. Uno solo non perde mai: il discorritore. Nume di tutti i tempi!

NAZARENO PADELLARO

SOMMARIO

Tombari da "Tutta Frusaglia" a "I mesi"

Balzò alla rinomanza, venticinque anni or sono, con un libro che, a tanta distanza di giorni, ha mantenuto intatta la sua simpatica freschezza, e che è ancora la sua opera migliore: *Tutta Frusaglia*. Per questo fortunato libro, che nei momenti più felici ha qualche respiro d'antica ottava, si pensa al Rabelais («il vino brulè» di Rabelais) e a Charles De Coster, autore di *La légende et les aventures d'Ulenspiegel* e di *Lamme Goedzach*, singolarissimo e umoroso libro che è un po' un poema burlesco e un po' un poema epico. Leggiamo in un dialogo di una di queste «cronache» frusagliesi: «Poiché anche a voi piace rievocare leggende fantasiose, verrò a bere di quel vinello asciutto, e sotto il camino staremo ariostescamente, se non ti dispiace (...) — Come si chiama il vostro eroe attuale? — *Ulenspiegel* (...) lo cominciai: *Ulenspiegel!* Nel suo animo è il cuore della vecchia Fiandra e di quel piccolo Belgio che dopo morto rinacque con una canzone fra i denti come un garofano... Tombari è veramente innamorato di questo "eroe": "Bello doveva essere *Ulenspiegel*, e mi par di vederlo tornare a compieta schioccando un flagello e fischiando pei traghetti e per i borghi. Doveva essere magro come uno stoccafisso, ma largo di spalle e aitante. Le canzoni che inventava gli eran suggerite dall'anima e avevano un ritmo di penne. Le parole le diavolava così nella mente marciando alla testa dei prodi». I chiodi di garofano che Lamme, ghiottone e cuoco, piantava nella carne da spiedo, e che servivano a profumare i grandiosi arrosti, danno gagliardo sapore a molte pagine di *Tutta Frusaglia*.

"*Tutta Frusaglia*"

Frusaglia, si sa, è un piccolo paese immaginario: l'A. lo ha fatto sorgere tra l'Appennino e il mare Adriatico. Fantasia e realtà. E' chiaro che aveva nella mente la sua nativa Fano (dove è nato il 21 dicembre 1899). Accenna alla sua Frusaglia, il capitale della sua fantasia, più volte, e sempre modulando la parola nei modi più affettuosi. «E' piccolo paese la mia Frusaglia che pochi conoscono. Grandi strade non la percorrono, nè potenti industrie l'anneriscono. Le navi dell'oceano non l'hanno per mèta: sui portolani il suo nome non c'è, nè sui giornali di Roma. E' un borgo sotto le stelle, in vista a un mare glorioso su rupe da falchi. Nasce ogni mattina col sole, col sole si corica ogni sera come i galli. Ride e piange come ogni umano paese; come ogni umano paese ha il suo cimitero che dopo la nomina del Conte a medico condotto han dovuto allargare tre volte. Crede in un Dio solo onnipotente, creatore e signore del cielo e della terra. Ama l'Italia, lavora, canta e canta bene. Ai primi di marzo dopo la morta stagione, è la prima a fiorire». Colloca la sua Frusaglia nel cielo delle stagioni e delle ore. «Sulle nebbie basse dell'autunno, Frusaglia vagava come l'isola della leggenda. Pareva che il genio della sera l'avvolgesse in quelle nebbie per riporla con cura nello scrigno gemmato della notte». E la incide anche alla brava, con quei modi pittoreschi e violenti che sono una delle sue doti di scrittore umoroso. «Frusaglia, nome strano, gente matta, visi da paradiso, facce da coltellate. Vivono su, sui loro grossi monti come gufi sul tetto d'una basilica». E a volte le manda baci: e vuole che anche noi lettori guardiamo con simpatia a questo suo paese reale e fantastico. «O tu che passi per Frusaglia mia, saluta mia madre che alla finestra guarda se io vengo, saluta la bianca casa della mia amata, e il porto delle barche sotto le mura».

Spunti comici, momenti drammatici, note liriche, argute cacce, commedie d'amore, scenette boccaccesche: avvocati, farmacisti, mercanti, cacciatori, ciarlatani, ladri, gente tripputa per la gran gola, bettolieri, preti, floride donne... (Figurine tracciate a volte con molta, troppa, fretta. Peccato! La fretta, in letteratura, danneggia la «durata» delle invenzioni). Tombari ha una facoltà non comune di sentire, di osservare, di dialogare. Pochi paesi hanno avuto, nella nostra letteratura, un «cronista» così attento, così amoroso, diciamo pure così poetico. E qualche sua pagina fa spicco come una superba acquaforte. Specialmente quando incide scene di temporali e di tempeste: rapaci venti, il «raffio della grandine», la «fiocina della folgore» e aquilastri che sbattono contro le rupi. Osservate queste «querce» sotto la minaccia dell'uragano: «Nette, estatiche, simili ad un ammasso villoso di mostri, parevano attendere dai venti, l'impulso per quelle sinfonie di Dei, che gli uomini più non ascoltano». E questa «vite»: «La vite, ancora arbusto, vien su dalla sassaia a forza di muscoli, secca e contorta come un braccio». E questi «falchi»: «Rabbuffati sulla rocciaia, i falchi grifagni». Una felicità lessicale a volte affidata alla muscolatura di ben conteste consonanti: «Veniva su a fiati il chiacchierio delle lavandaie sul quacquereccio sporco dell'acqua stagna».

Da questo fresco libro si possono isolare alcuni temi dominanti. *Gastronomia*. «Un gran sentore d'arrosto maialesco veniva dalla cucina del priore». — «Era questi uno di quei frati boccacceschi che non la pensano male; stare, mentre urla il rovaio fra i castagni, seduto novellando avanti a un saltellante incendio di ginepri, a veder girare i tordi infilzati al parafulmine dello spiedo, e ogni tanto, con la penna di falco intrisa d'olio, ungerli pochino pochino per intenerirli». — «Il buon Gonzaga messo al bivio fra la lepre al forno e i polli arrostiti, aveva finito per abbracciare entrambe le strade della salute». — «Meravigliosa la tempesta a guardarsi accosto al fuoco mentre odorano di santità le olive al tegamino e saltellando scoppietta il sale. Meravigliosa a guardarsi la tempesta quando la valle lontana, immersa nella piova, par di vederla al di là di un bicchiere» — «E' gradevole una buona cena invernale al suono di una prossima tempesta, fra un racconto e una novella di vita straordinariamente vissuta» — «Lo sfrigolio sulla brace dell'olio che trasudava dai tordi». *Temporali*: «Prima s'era sentito un tuono, uno di quei tuoni spacchereccì, che rotolano giù dalle montagne. Era certamente il diavolo che montato in bestia aveva precipitato la moglie brontolona dalle scale e le masserizie insieme». — «Dietro le montagne, ombre immani salivano quasi pesante fumea levata da una foresta in fiamme. La selvaggina sorvolava fuggendo a branchi, fiaccata dal vento. E dentro quelle ventate s'odorava l'afrore asprigno del mosto, che il maestrale aveva strappato ai molti tini della villa». — «Le nubi parevano nere pelli di capra stese alla barbara sulla gran fiamma lontana dal sole». — «S'era levato lo scirocco e le nubi a ponente, cariche come tromboni da briganti, montavano sempre più il dorso caprigno della montagna, gonfiandosi così che parevan cornamuse». (Ma qualche volta, per strafare, la descrizione si risolve in una superficiale arguzia: «Il tuono è la bestemmia più vicina a Dio»). *Caccia, animali*. — Molte argute figure di accaniti cacciatori di paese «guerci sul fucile», «uccellatori» sapienti del giro eterno delle stagioni, che sanno predire l'uragano dopo un passaggio d'ottarde, di chiurli e d'arzavole. Anitre che hanno «l'odor selvaggio di terre remote». — «Quando vediamo le anitre che a grandi palpiti, come lunghe reti brune rapite dal vento, si dileguano tra la calaverna, noi pensiamo alla lontana Scozia dai cui strani alberi esse nascono». («Come lunghe reti brune...»: l'immagine è bella: la ripeterà nel *Libro degli Animali*, sempre a proposito delle «anitre»: «Erano un branco, come una lunga rete bruna»). — «Il padule! A dieci passi dalla ferrovia, a una sassata dal mare, fra il canneto tropicale, la cavolaia e la casa, un gran lago di fango, tutto brontolante di rane. Qui nasceva la favola d'Esopo, di qui le anitre, convenute a Frusaglia nelle notti di bufera, spiccano il volo tra i veli di salsedine alitanti sull'Adriatico». (Una bellissima scena di caccia è pure in *Le fiabe per amanti*). E saporitissime descrizioni di floride cucine che sanno di lauro, d'arrosti, di selvaggina con antica sapienza cucinata. «Un boccale. Sei rocchi di salsiccia, un pollo... Che sia salsiccia matta come quella dell'inverno scorso e il vino sia antico, perchè alla fiera è meglio andarvi a stomaco pieno». Fragranti cucine, illuminate da giocondi fuochi: e vi giunge un suono gaio e selvatico di selve stormenti, di api e di mare. Camini lieti davanti ai quali è bello novellare di caccia e d'amore: e rileggere Orazio, Rabelais, le divine ottave dell'Ariosto... — Il *mare*: il «suo» mare: l'Adriatico: «il bel mare luminoso», così suggestivo nei mattini argentei della primavera, con le paranze bizantine gloriose d'oro e d'azzurro; il bel mare che sa, in quei tranquilli e nitidi mattini, di spigo e di rosmarino. «Tutto d'argento di bronzo e d'oro, il mare della mia terra». — Dietro il mare, snoda la sua lunga corsa l'Appennino. «Non è alta catena l'Appennino. Simile a un mare in tempesta, percorre con le sue immense onde la Penisola. Su quelle cime di scaglia dura non abitano che una dozzina di aquile spennacchiate, vecchi lupi dispersi e pochi frati bianchi. Non vi cresce grano, la vite non vi alligna. All'Italia non danno che erba per le pasture e forza idraulica per le turbine. E appena appena, lungo creste selvagge, maturano le buone castagne per l'inverno. Le campane del vespro toccano le cime, quando a valle è compieta. Però è bello, in autunno, vederli scolorire quei monti, confondersi, morire del male della sera». E note delicate di albe e di primavere: dove la parola ha quasi una bianca dolcezza. «A sentire la campanina di Santa Lucia, fresca fresca sul colle, veniva d'inginocchiarsi lì tra i lupini, vivere con il germoglio e con le spine, farsi terra, fiorire come una stella qualunque d'oltremare».

Qualche volta, quando più controllata è la fresca felicità della sua parola, c'è in questo libro qualcosa che ricorda, come luce e suono, il Panzini, il poeta maggiore della sua terra, del suo Adriatico: «l'azzurro bizantino delle marine»; «E' bello, al mattino, bagnarsi nel nostro mare antico»; «Non appena sulla nostra spiaggia approda la bella estate dai piedi nudi...»; «La campagna smeraldina, quella campagna dalle grandi pieghe verdi, glorificate dal sole»; «Bianca, sopra le esili pioppe, passava alta pei fioriti sentieri del cielo» (Ma forse qui c'è qualcosa di troppo).

Tutta Frusaglia ha un gentilissimo *Commiato*: «Io vorrei che ognuno di voi potesse leggere queste mie cronache, ciascuno con la sua donna, d'inverno accosto all'arola, mentre sul fuoco gira l'arrosto e sfrigola. Vorrei poi che fuori cadesse la neve, perchè ognuno di voi potesse maggiormente sentire il tepore della casa. Vorrei inoltre che il vostro vino fosse sincero, e buono il vostro pane, affinchè sian rese grazie alla terra. Infine, vorrei che l'udissero le campane a ricordare a ciascuno la preghiera di Dio».

Degli altri libri del Nostro possiamo fare più rapido discorso: sono, in gran parte, delle varianti del suo libro maggiore. Il nucleo espressivo, così notevole per immediate freschezze, nelle «cronache», troppo spesso, nei libri successivi, si sfalda: si abbandona a una genericità che rende quasi «corsive» molte sue pagine. *La Vita* (1930); *La Morte e l'Amore* (1931); *Le Fiabe per Amanti* (1932). I formidabili temi qui assunti (la Vita, l'Amore, la Morte) ci sembrano affrontati con troppo facile baldanza.

"*Il libro degli animali*"

Ma molto bello è il *Libro degli Animali* (1935). Pochi scrittori hanno osservato con pari felicità il mondo misterioso degli animali come il Tombari. («E' questa un'opera che credo sia destinata a sopravvivermi, non tanto per merito mio quanto per l'universalità e la immutabilità del tema da cui è mosso. Gli animali c'erano, e li ho portati con me, dentro di me per molti anni. Non avevo più dunque, che da esprimerli col loro piccolo mondo e nella maniera musicale e pittorica più adatta per ciascuno di loro. Certo questi "personaggi" rimasti ignorati tali e quali erano al tempo del buon Virgilio e prima, fanno oggi, in mezzo agli uomini nuovi, una ben meschina figura, ma la verità forse è che essi non progrediscono in quanto non si sono mai ribellati a Dio [*strana questa affermazione...*]. Nè io, anche quando li ho fatti parlare, ho mai cercato di toglierli dai loro impulsi naturali o di elevarli di tono. Ragione, istinto? Non mi riguarda: la questione cade, una volta trovato in essi lo spirito. Ho voluto piuttosto cantare Iddio in quelle creature — animali e piante — che più gli sono vicine, illudendomi perfino di contribuire alla diffusione della Scienza, poi che mi son servito di essa affinchè l'arte potesse far rivivere i miei soggetti come individui là dove la Scienza non può badare che alla specie»).

S'intende che il Tombari deve aver molto letto il La Fontaine, il Fabre; deve aver sfogliato a lungo il classico Brehm (lo si sente in talune descrizioni «tecniche»: l'*aquila maschio*: «Da tempo portava le copritrici, le scapolari, le timoniere molto scure, i calzoni bianchi, la fascia terminale fulva, rossigna, la cera del becco bianchiccia, l'occipite quasi del tutto canuto. Nell'ala sinistra, a guisa di spada, la quarta remigante più lunga toccava terra»); e frequentato ha i «maggiori mirmecologi, da Pietro Huber a Malpighi a Maeterlinck», (e come può aver ignorato la rapida gentilezza del Renard?), ma è un libro senza residui fastidiosi di letture: personale: personale perchè ha il palpito della poesia. Ci sono qui fresche immagini che si ricordano, come si ricorda un bel verso: «Gli animali dormivano simili a scrigni chiusi, calando nel sonno gli ori e le gemme del giorno». E pennellate gioconde di colori. Ecco un *gallo*: «Alto tre palmi, pettoruto, il passo regale da palcoscenico e il piumaggio sgargiante, aveva l'aria d'un cavaliere del Cinquecento con tanto di stivali gialli e speroni d'oro, e dietro, come il gallo di Renard, un lembo dell'azzurro mantello sollevato dalla spada». Muore li gallo. «Ora O' Parapiri riposa sotto l'acero, accanto all'aquila, accanto al *pointer*. Sulla sua terra piove, nevica, arde il sole. E forse un giorno, chissà che dal cuore d'un gallo, come dalla spada d'Orlando, non pigli la spinta verso l'alto un fiore, una quercia». E certe pagine come sono liete di voli, di colori, di gridi, di canti d'uccelli: usignoli, cardellini, merli, tordi, fringuelli, lodole, calandre, balestrucci, cincie, ciuffolotti, codirossi, codoni, verdoni, lucherini, pettirossi, tottaville, palombe; strillozzi, quaglie, folaghe, anitre, croccoloni, sgarzette, piovani, pernici, starne, ottarde, pavoncelle, croccolini, fagiani, arzavole... E le stagioni qui sono distese a suggerire la bellezza (e il mistero) del mondo. Trema un po' la sua parola per le sere e le cadenze stanche degli autunni (presentimento della fine delle rose); splende gioioso per le primavere ricche di ori e di colori («A sciami di scintille d'oro le api uscirono tutte dalle lor dolci città nel sole»).

"*I ghiottoni*"

Nel 1939 uscirono *I ghiottoni*. E' un libro scritto con entusiasmo. Un libro saporitissimo: odori di lasagne, di arrosti, di ben fornite cantine, di gesta di mangiatori gagliardi e di forchette sapientissime. Un volume, insomma, che si legge con piacere, anche se molte pagine sono tirate via con gioconda disinvoltura. *I ghiottoni* potrebbero aver per motto l'ultimo verso della 99ª ottava dell'estremo canto dell'*Orlando Furioso*: «*E la mensa ognor piena di vivande*». Questo vivace e succulento libro termina un po' maliziosamente con *Le 13 ricette di magro dei ghiottoni*: Stoccafisso alla Frusagliese, Nocchie di Sant'Andrea, Sfoglie alla cacciatora, Brodetto scientifico, Pastasciutta alle sogliole, L'arrosto malinconico...: ricette scritte con arguta eleganza.

"*I mesi*"

Per molti anni non abbiamo visto libri di Fabio Tombari. Finalmente quest'anno ha dato alle stampe *I mesi*. Nulla di nuovo. E' ancora l'eco (in minore) di *Tutta Frusaglia*. Sentite: «Il cielo era tornato sereno, chiaro come in una sera d'aprile. Il mare all'aurora giocava sulla spiaggia come un bambino: raccattava conchiglie, fuscelli, tracciava dei disegni con la schiuma. Il sole levandosi lo ricoprì d'oro». «Simili agli eroi di Omero scendono in campo i venti di marzo: destano la campagna dal sonno, dalla notte, dai torpori dell'inverno; scompigliano i boschi, squassano le foreste, la prima rondine, spazzata dal vento, passerà in cielo come la sassata d'un gigante». — «Quel mio amico di Milano che pesa 126 chili e non può muoversi dalla poltrona, quando vien ferragosto, ecco che calza gli stivaloni delle sette leghe, s'arma, s'infoca, sfrega la mente sul naso d'un bracco da fichi e parte per la Maremma». — «La pineta di Ravenna di sera pel passo dei pivieri odora d'arrosto e d'incenso come l'orto d'una canonica». — Ecco *Novembre*: «Mese grasso, abbondante di selvatici, di vongole, di storni, di colombacci, di tordi allo spiedo, di fumi d'arrosto, di fiere fisse e mobli; carico d'uva fresca, d'ortaggi, di pere bergamotte, di caldarroste, di mele apie e cotogne». Piace, per l'umana gentilezza della conclusione, il *Dicembre*: «Di sera, se goccia il rosmarino, dove più confuso è l'orizzonte e più deserta la spiaggia, pensoso sul destino di tutte le creature, Dio cammina lungo il mare. E chi è solo l'incontra». Nel complesso, però si rimpiangono le stagioni descritte con così felice parola in *Tutta Frusaglia* (erano magari poche righe, ma sentite: «Era uno di quei tempi tepidi del primo autunno, pieni di pace e di vaghe ombre diffuse»). Ma sappiamo che in questi anni Fabio Tombari ha molto lavorato: chi ha scritto *Tutta Frusaglia* e il *Libro degli Animali* ci potrà dare un giorno una sorpresa. Noi, fiduciosi nella sua arte, attendiamo.

CARLO MARTINI

LE OPERE

Tutta Frusaglia, 1929, Vallecchi; ristampe: Mondadori.
La vita, 1930, Mondadori.
La Morte e l'Amore, 1931, Mondadori.
Le fiabe per amanti, 1932, Mondadori.
I sogni d'un vagabondo, 1933, Urbino, Regio Istituto di Belle Arti.
Il Libro degli Animali, 1935, Mondadori.
Il Libro degli Animali, 1938, Mondadori (edizione per i giovani).
I ghiottoni, 1939, Mondadori.
Essere (poesia), 1953, Bologna, Fiammenghi e Nanni.
I mesi, 1954, Roma, Pais.

TRADUZIONI

Frusaglia (Tutta Frusaglia), 1932, a puntate su «Boabe de Grau», Bucarest (trad. di Lazaro Lax).
Frusaglia (Tutta Frusaglia), 1934-35, a puntate su un giornale armeno (trad. di Abram Gorghoriam).
Het Leven (La Vita), 1935, Internationale Keurbockerej, Amsterdam.
Het Leven (La Vita), 1938, N. V. Servire, L'Aja.
Die Leute von Frusaglia (Tutta Frusaglia), 1939, F. Bruckmann Verlag, München.
Zivot (La Vita), 1939, Nakladatelstui Novina, Praga.
Frusaglia (Tutta Frusaglia), 1939, Ksiaznica-Atlas, Varsavia.
Mein Tierbuch (Il Libro degli Animali), 1941, K. Andermann, Vienna.
Cela Frusaglia (Tutta Frusaglia), 1941, Druzstevni, Práce, Praga.
La Vita, Tartessos, 1950, Barcellona.
Das Leben (La Vita), 1950, J. Schaffrath, Köln
El Gallo, I. G. Seix y Barral, 1952, Barcellona

IN PREPARAZIONE

Gli Animali, trad. di Juliette Bertrand, per l'ed. Michel Albin, Parigi.
Il segreto d'oltremare, in occasione della celebrazione di Marco Polo.
Il libro di Tonino, libro per l'infanzia («che si svolgerà nel corso del sole: modesto solo all'apparenza, cosmico nella ostanza», così annuncia l'a.).

◆ A *Wellington*, nella Nuova Zelanda, la nuova sede della «Dante», posta al centro della città è stata inaugurata con l'intervento di un foltissimo pubblico. Dopo il discorso inaugurale pronunciato dal Ministro d'Italia de Riso, è stato svolto il seguente programma: lettura di un canto della Divina Commedia, monologo in lingua italiana, concerto di musica operistica italiana.

IL PRIMO JOYCE

9.

Il primo volto di Stefano

L'apostata non presume altre certezze: «... si domandò quale dei due racconti della morte di Gesù fosse il migliore dal punto di vista letterario, quello di Renan o quello lasciato dagli evangelisti... Il Gesù di Renan è un tantino buddistico...»; e, se si sottrae all'influsso dei gesuiti è soltanto in nome del sacerdozio dell'arte: «... non avrebbe provato sdegno e compassione solo per un'ammirevole comunità se non fosse stato che desiderava, nel linguaggio degli scolastici, un bene arduo». E, persino all'apice della ribellione, il giovane artista è ben conscio delle proprie deficienze: «Lui, almeno, sebbene vivesse alla più remota distanza dal centro della cultura europea, abbandonato (*marooned*) sopra un'isola nell'oceano, sebbene ereditasse una volontà incrinata dal dubbio e un'anima la costanza del cui odio diveniva tanto labile quanto l'acqua nelle braccia delle sirene...».

Dopo aver enunciato a Cranly il principio della «vivisettività» dello spirito moderno, adducendo ad attestato il positivismo di Lombroso che «esamina il criminale nella sua produzione e nella sua azione», e prima di enunciargli la sua teoria delle epifanie (7), Stephen tenta con Emma quella folle e assurda avventura che il suo spirito critico aveva per così dire scontato in anticipo. L'autore ha la trovata felice di rappresentarla, ambientarla ed «epifanizzarla» come una folle e precipitata corsa, e di orchestrarla come un interludio fra il tono intellettuale delle pagine che precedono e che seguono. E, a dispetto dell'esasperazione del giovane, l'interludio riesce, per una felice intuizione dell'autore, tragicomico, uno scherzo di opera buffa. Nella stanza del padre Artifoni, ove sta prendendo una lezione d'italiano, Stephen legge meccanicamente un brano di Machiavelli. Quando il prete comincia a correggergli l'esercizio, Stephen guarda «stancamente» dalla finestra giù al parco dello Stephen's Green. I giardini son «carichi di bruma», l'aria è «ragnata di vapore acqueo e tutte le aiole e i viali contrapponevano al grigio del cielo un marrone truculento e infradicito». All'improvviso fugge precipitosamente dalla stanza del prete. Egli ha intravisto, come sapremo soltanto dopo (e anche questo è una felice *device*, un espediente narrativo) Emma nel parco. Il linguaggio è qui, tutto esasperato e iperbolico. Egli s'afferra alla ringhiera con le mani, fa cinque gradini alla volta, s'infila a metà l'impermeabile come un forsennato e corre a perdifiato incontro a Emma. La ragazza si prova a calmarlo, ma lui stringendole fortemente il braccio le dichiara tutto d'un fiato, da quel puro folle e puro cerebrale delle passioni che è diventato, che vuole stringerla nelle braccia, che vuole dormire la notte con lei e dirle addio al mattino senza vederla più mai. Lei dovrà aspettarlo alla finestra, lui si troverà in giardino, lei lo chiamerà e poi lo farà entrare. La scena richiama parodisticamente quella famosa di Giulietta e Romeo e nell'opera di Joyce l'episodio di Michael Furey, nel racconto *The Dead* (8). La ragazza, sebbene Stephen ne osservi o creda d'osservarne l'eccitazione, gli risponde chiedendogli col fondamentale buonsenso della sua natura borghese, se è pazzo. E tutto in pratica finisce lì. Ma l'angelico ribelle registra un'istantanea e finale separazione delle due anime «dopo un istante di quasi attuata unione». L'appello invero, Stephen lo sa bene e ingenuamente lo dichiara, è stato soltanto l'appello del sesso: «Lo sai, Emma, che persino dalla finestra potevo vedere le tue anche ondeggiare dentro l'impermeabile?».

Nelle poche pagine che seguono, in cui si contiene anche il pezzo sulle epifanie al quale si è alluso e che viene eliminato nel *Portrait*, si riapre la discussione sui problemi estetici e religiosi. Stephen riafferma di aver ripudiato così il cattolicesimo come ogni forma di protestantesimo. Egli inoltre «si balocca anche con una teoria del dualismo che doveva simboleggiare le gemine eternità dello spirito e della natura nelle gemine eternità del maschio e della femmina e persino pensava di spiegare le arditezze dei propri versi come allusioni simboliche. Era difficile per lui di costringere la propria testa a ritenere il rigido temperamento del classicismo» (in codesto gioco Joyce doveva in seguito diventare sin troppo bravo). Nell'ultimo capitolo, incompiuto, che ce ne è rimasto, ricompare quel gergo goliardico, parodia del sapere sacro e profano, che senza dubbio costituirà uno dei lineamenti del linguaggio di *Ulysses*.

Stephen Hero insomma, a dispetto di zone di lirismo incontrollato e di giovanili effusioni che tuttavia, come abbiamo visto, non sempre hanno ragione della natura fondamentalmente autocritica dell'autore, è un libro importante per lo studioso di Joyce e, come scrive lo Spencer che ne ha curato la pubblicazione: «non solo ci porge una trascrizione dell'esistenza ammirevolmente persuasiva, ma fa luce sull'intera evoluzione di Joyce artista mostrandoci più chiaramente di quanto avessimo potuto vederlo prima quale fosse la natura di quell'evoluzione ai suoi inizi».

(*continua*) **AUGUSTO GUIDI**

(7) Ecco il paragrafo conclusivo sull'epifania, derivata dalla frase di S. Tomaso: *Ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*: «Quanto alla terza qualità... [S. Tomaso] si serve d'una parola figurativa (cosa per lui affatto insolita) ma io l'ho risolta: *Claritas è quidditas*... Questo è il momento che io chiamo epifania». La poetica del giovane Joyce trova qui un riscontro nella teoria hopkinsiana della *inscape*. Stanislaus Joyce, op. cit., ci attesta che l'autore aveva intitolato appunto *Epiphanies* lo zibaldone in cui vergava impressioni in brani di prosa lirica che entrarono a far parte del libro.

(8) «Io», dice la moglie a Gabriel in *The Dead* (Dubliners), «sentii la ghiaia lanciata contro la finestra... Scesi le scale di corsa e sgusciai nel giardino dalla porta posteriore e lì, in fondo al giardino, vidi il povero ragazzo, tutto scosso dai brividi».

◆ Con recente decreto del Capo dello Stato, l'on. prof. Aldo Ferrabino, Vice-Presidente della «Dante Alighieri», è stato nominato Presidente dell'Istituto della Enciclopedia Italiana.

ALLA XXVII BIENNALE DI VENEZIA

La multiforme partecipazione dei pittori italiani

Alla sempre più gigantesca rassegna veneziana, fra i rinunciatari nel campo dello spirito (ma non della vita pratica), cioè gli astrattisti, e gl'impegnatissimi nella cronaca sociale, cioè i neo-realisti, s'inseriscono quest'anno, in gruppi sparsi, i cultori del surrealismo che appartengono quasi tutti a nazioni straniere. Di codesta corrente, dopo che vasti spazi furono riservati all'espressionismo, la Biennale non poteva disinteressarsi, e l'ha messa infatti all'ordine del giorno, « senza prevenzione alcuna » — aggiunge nella consuetudinaria introduzione al catalogo il segretario generale Pallucchini. Ma egli sente, poi, la necessità di difendere il tema del surrealismo dai suoi oppositori contenutisti (quelli della riva politica di sinistra) e lo fa soltanto in omaggio alla « ricerca ossessionante ed angosciata dei contenuti sganciati dal limite della ragione, proprio a scandaglio dell'inconscio », mentre ritiene che tale tendenza, al pari del neorealismo, sia così assorbita nell'oggetto da disinteressarsi del problema formale e che il temperamento italiano sia alieno da ogni avventura surrealistica « anche se spetta a un De Chirico il merito o la colpa di aver scoperto quella polvere da sparo che è la pittura metafisica ». Eppure, problemi formali furono affrontati (e come!), oltre che da De Chirico, dai più illustri surrealisti europei, e d'altra parte passabili avventure fantastiche sono state proprio in Italia, ben prima che nascesse nella greca Volo l'autore delle *Muse inquietanti*, un Paolo Uccello, un Piero di Cosimo, un Mantegna, un Girolamo Mazzola Bedoli, un Lelio Orsi, un Arcimboldi, per non parlare di tutti i maestri sommi che seppero trascendere la realtà, dal Botticelli al Caravaggio.

Comunque, noi siamo lietissimi che il surrealismo internazionale sia presente oggi a Venezia e ci auguriamo che la sua comparsa serva a scuotere in qualche modo la fantasia non propriamente esuberante dei troppi artisti nostrani, anche provveduti, che si sono lasciati abbacinare dai fari (non quelli cantati da Baudelaire) del cerebralismo estetico contemporaneo e continuano a compiere esercitazioni di stile senza aderire alla vita in atto e rifiutando, d'altro canto, ogni ascensione nelle sfere umane del trascendente.

E incominciamo, frattanto, il nostro rapido giro esplorativo per i meandri della pittura, segnalando le salette e le pareti che commemorano alcuni artisti recentemente scomparsi. La più indicativa e compiuta pensiamo sia la mostra di Alberto Savinio che documenta bene, a cura di Libero de Libero, gli elaborati figurativi, ormai notissimi, di quel peregrino, libero ed estroso ingegno. Tutt'altra cosa appare, nella sala seguente, la raccolta delle opere di Angelo Del Bon, il quale appartenne al gruppo del cosiddetto *chiarismo* lombardo, sorto in reazione all'accademia del *Novecento*; se ne ricava una impressione generale di imprecisa, velleitaria lirica intimista, fra Lilloni e Semeghini, ma affatto insufficienti ad una informazione anche parziale sui rispettivi autori ci sembrano le pareti dei veneti Levier e Gianniotti, del bolognese Mario Bacchelli, del napoletano Eugenio Viti e del calabrese Capizzano.

Fra le mostre personali in piena regola, la più copiosa e vistosa risulta quella di Virgilio Guidi dove, in confronto all'inflazione dei recenti motivi *cosmici* e dei quadri in cui si giocano, come cerca di illuminare la presentatrice Fernanda Wittgens, « gli arditi duelli della forma con lo spazio e dello spazio con la forma », si potrebbe lamentare la carenza delle testimonianze relative al periodo compreso fra il 1930, con la « Passeggiata a cavallo » tipo *fauve*, e l'immediato dopoguerra. Bastano però le manifestazioni di trenta e più anni or sono, come la *Visita*, *La donna delle nova*, *Il pittore all'aperto* e *Mia madre*, a definire i genuini e inconfondibili valori di tono, luce e volume peculiari ad un maestro che ha saltato, or non è molto, le barriere del reale, anche se non si è ancora incarcerato, come il suo collega e concittadino Capogrossi, fra le ritorte dell'astrattismo. Ritorte graziose, in fondo, ma troppo monotone, perlomeno se le poniamo accanto a quelle di un Paulucci, di un Santomaso, di uno Spazzapan, pittori dell'arabesco allusivo, meno rigorosi sul piano teorico, e perciò più comunicativi. Ma questa volta si impone su tutti, in tale campo, il sessantenne avanguardista Prampolini, la cui sala sfolgora di ritmi mordenti e tonalità accese, « colori non più colori, ma polpa stessa della materia » secondo quanto scrive acutamente Giuseppe Ungaretti.

Invitato per una mostra antologica completa, il vegliardo intramontabile Arturo Tosi ha preferito esibire quindici fra paesaggi e nature morte, dipinti nell'estate scorsa: un complesso levitante e prezioso che avvolge acque lacustri, porticcioli, ulivi d'argento e stoppie riarse, melograni e salvie scarlatte in un unico soffio vitale, derivato in parte dall'estremo Ottocento ma che non smarrirà tanto presto le sue virtù consolatrici.

La personale di Carlo Dalla Zorza ce lo presenta un po' più dinamico e denso del compianto Del Bon ma il suo lirismo espressionista è tuttora in una fase intenzionale. Ha assunto invece, oramai, una carica *populista* anche troppo scoperta l'originario espressionismo edonistico di Carlo Levi che spinge fino al grado di maschere emblematiche le pur sincere notazioni e rappresentazioni contadinesche nelle terre depresse della Basilicata e della Calabria. Si vorrebbe che le innegabili presenze umane di queste tipologie, espressive non solo di desolazione e miseria, trovassero insieme con una meno generica aura ambientale un'articolazione cromatica più varia e pertinente. Nel corso del 1953 Levi ha dipinto moltissimo, alla disperata, ma, se avesse concentrato le sue energie sovra un minor numero di soggetti, il profitto sarebbe stato, forse, più alto e durevole.

Un appunto del genere non si può certo muovere nei confronti di Roberto Melli che, dopo quattro anni dalla sua prima e rivelatrice parete alla Biennale, ci offre ora la sceltissima antologia di una carriera pittorica oltremodo coerente e non mai stagnante, iniziata oltre quarant'anni fa sotto il segno della rivolta contro il cattivo gusto e che si palesa tuttora in pieno rigoglio creativo come attesta, per esempio, la vigorosa e fulgida figura muliebre *Lo scialle rosso*. Qualche altro paesaggio in più, fra i recenti, avrebbe arricchito di vibrazioni atmosferiche questa superba sinfonia di trasfigurate apparizioni compositive e tonali, dove rappresentano tappe memorabili dell'arte moderna (e non soltanto italiana), oltre agli autoritratti, alle nature morte, ai quadri intitolati *Sorridente*, *I guanti bianchi*, *Riposo*, due indimenticabili *Interni*: quello perentorio, sagomato e castano-frumentizio, del 1919 e quello magico e serico, con i suoi lilla, verdi oliva e rossi granata musicali, del 1935.

Altri maestri di svariatissima indole, quali Bartoli, Bartolini, De Chirico, Funi, Morandi, Sironi, Soffici, hanno rinunciato all'invito privando la mostra di qualificazioni ben caratterizzate. E rappresentanze di entità non rilevante ci sono parse quelle di Carrà, Carena, De Pisis, Tozzi, Saetti, Vagnetti, Menzio, Mafai, Omiccioli; ma fra i più noti e maturi emergono tuttavia Ferruccio Ferrazzi con la boschereccia e flessuosa *Dafne* e la domestica scena controluce *Ilaria con Kibù*; Gisberto Ceracchini mediante l'estuoso autoritratto, il paesistico *Ritorno dai campi* e la georgica *Alla fonte*, in cui la tavolozza dell'aretino acquista nuove e pacate armonie di rapporti; Pasquarosa Bertoletti, dalle sontuose ma anche profonde nature morte; Giovanni Romagnoli, castigato evocatore di bionde e floride venustà; Antonio Donghi che sperimenta con successo i suoi modi di meticolosa analisi fiabesca nelle acque e verzure specchianti di Castelfranco Veneto.

Entro il solco sempre fecondo del post-impressionismo apprezziamo le sobrie vedute parigine di Orfeo Tamburi, i gustosi paesaggi brettoni in grigio e turchino di Francesco Perotti e quello di S. Erasmo dovuto a Neno Mori, gli oggetti, i fiori e la *Ragazza nel « pergolo »* di Mario Varagnolo, le figure popolaresche di suonatori plasticamente rese da Marco Novati, il solido ritratto muliebre a braccia conserte di Mario Marcucci, le nature morte gentilissime di Virgilio Guzzi, le composizioni dall'ampio respiro e dalla rapida resa di Piero Martina. Un espressionismo non sempre vigile ma avvincente informa le figure e il nudo di Fausto Pirandello, le *Barche* a violenti colori di Aligi Sassu, il *Paesaggio autunnale* di Fiorenzo Tomea, la *Bambina bionda* di Carlo Mattioli, mentre fra le scarsissime partecipazioni surrealiste, oltre alla saletta dello scomparso Savinio, occorre registrare il gruppo di piacevoli mostri presentato da Leone Minassian.

Alla testa dei puri astrattisti e dei formalisti allusivi sono Reggiani, Cagli, Cas-

(continua a pagina 4)

ALBERTO NEPPI

MUSICA E PSICOLOGIA

L'ansia della ricerca scientifica è indubbiamente uno degli aspetti più caratteristici della irrequieta spiritualità del nostro tempo.

Questo nuovo e, ci sia consentito l'aggettivo, aggressivo orientamento della sensibilità umana è riuscito a penetrare con invadente spregiudicatezza anche nel mondo dell'arte.

Persino la musica è oggetto di particolare, attenta osservazione.

L'estetica, la psicologia e la psicoanalisi si integrano e si soccorrono a vicenda per cercare di arrivare a carpirne il fascino misterioso.

Si tratta di studi notoriamente recenti ancora in piena fase evolutiva e sperimentale. Comunque taluni superficiali concetti sull'arte musicale hanno potuto essere dissipati.

Innanzitutto quello riguardante il presunto carattere universale del linguaggio sonoro. Le scrupolose indagini compiute in questo ultimo quarantennio da naturalisti, etnologi, scienziati e musicologi hanno potuto chiaramente stabilire che esso è invece intimamente legato alle caratteristiche etniche delle diverse collettività umane. Oggi è possibile classificare con esattezza una vasta gamma di linguaggi musicali per l'assimilazione dei quali occorre un adeguato studio.

Sotto questo aspetto, praticamente il linguaggio sonoro possiede le stesse caratteristiche di quello parlato. Ne differisce per il tipico carattere di indeterminatezza dell'espressione in quanto esso offre solo delle idee musicali. Queste idee musicali sorgono dall'interiore dinamismo dei sentimenti umani il cui grado di forza viene espresso dai tre elementi fondamentali del cosmo sonoro: ritmo, melodia, armonia.

Tali elementi pur sapientemente graduati possono solo significare una simbolica espressione delle infinite sensazioni che si agitano nell'Io umano.

Per esempio in un pezzo vocale la musica in sè e per sè non esprime nulla poichè la rappresentazione esatta dei sentimenti proviene sempre dalla parola mai dal suono.

È questa ormai una cognizione validamente acquisita dall'estetica (Hanslick), dalla psicologia (Delacroix - Kurth) ed in particolare dalla psicoanalisi (Germain - Odier - Teller).

Proprio per questa basilare caratteristica la musica può essere compresa più facilmente di ogni altro linguaggio in quanto consente all'ascoltatore una assimilazione liberamente soggettiva della forza espressiva che da essa scaturisce, una forza espressiva sulla quale si possono volendo innestare le innumerevoli idee e sentimenti dello spirito umano, una forza espressiva prodotta secondo la psicoanalisi da una sovrabbondanza di energia psichica (il cosiddetto dinamismo psichico dell'inconscio) che agli psicoanalisti contemporanei appare come « una diffusa affettività in movimento » suscettibile di concreta, definitiva trasformazione e che il Perrotti definisce « il linguaggio ideale dell'inconscio ».

Definita questa importante premessa gli studiosi hanno cercato di vagliare le ragioni per cui questa energia psichica si esprime nel mondo dei suoni. Per avere una risposta a questo difficile interrogativo sono stati esaminati numerosi problemi e teorie ad esso inerenti. Si tratta di argomentazioni nuove ancora allo stato fluido; argomentazioni utili e talvolta interessanti come ad esempio quelle enunciate da Pierre Lasère nella « Philosophie du goût musical » che stabiliscono uno stretto rapporto tra il dinamismo musicale e la naturale azione motrice dell'essere umano (nella quale azione sono comprese tra l'altro la mimica automatica o involontaria e la danza) e che hanno consentito ad uno studioso di chiara fama come il Perrotti di tentare una risposta all'interrogativo dianzi proposto.

Secondo questo psicoanalista le cariche psichiche inconsce si esprimono con la musica « perchè meglio della mimica involontaria e della stessa danza, il regno dei suoni a causa del funzionamento naturale dell'organo dell'udito, ha la particolarità di presentare un dinamismo spontaneo del tutto simile a quello dell'inconscio ».

DANTE ULLU

◆ Allo scopo di onorarne la memoria, è bandito un Premio Nazionale di Poesia intitolato al poeta e patriota Giuseppe Mastrolonardo (Ruvo di Puglia 21 agosto 1876 - Milano 27 febbraio 1932), il quale, giunto esule nel 1903 a Trieste, partecipò animosamente, con gli scritti e l'azione, alle lotte irredentistiche, soffrendo per la sua opera altamente italiana il duro carcere austriaco. Lo scoppio della guerra lo costrinse, nel maggio 1915, a riparare con la famiglia a Milano, dove continuò la lotta dirigendo la rivista *Pagine Triestine*.

Il Premio, rievocando la memoria di Giuseppe Mastrolonardo, vuole anche essere un auspicio al definitivo ritorno di Trieste alla Madre Patria.

Il Premio — del valore di 150.000 lire, parte in denaro e parte in opere d'arte offerte da Artisti di fama nazionale, — è bandito per un gruppo di tre liriche inedite.

I lavori in nove copie dattiloscritte, recando in calce nome, cognome e indirizzo del concorrente, dovranno pervenire, accompagnati dalla somma di lire 500 quale tassa di lettura, alla Segreteria del Premio « G. Mastrolonardo » in via Plinio 45, Milano, entro il 31 luglio 1954.

La Giuria, il cui operato è insindacabile, è composta da: Aldo Capasso (Presidente), Garibaldo Alessandrini, Claudio Allori, Amalia Brondi Omar, Elpidio Jenco, Enotrio Mastrolonardo, Fernando Palazzi, Francesco Pedrina.

L'esito del Premio, il quale sarà assegnato a Milano entro il settembre 1954, sarà reso noto per mezzo della stampa nazionale e radiotrasmesso.

Per qualsiasi informazione rivolgersi alla Segreteria del Premio « G. Mastrolonardo », via Plinio, 45, Milano.

◆ Oltre 2.000 alunni frequentano quest'anno le scuole e i corsi di lingua italiana della « Dante » di *Buenos Aires*, con un incremento di 400 unità rispetto al precedente anno scolastico.

Il paesaggio italiano visto dai pittori italiani e stranieri

Dopo la suggestiva e, per molti aspetti, importante mostra dell'anno scorso, dedicata alla donna nella pittura italiana dall'Hayez e Modigliani, vale a dire dall'inizio dell'Ottocento al primo quarto del nostro secolo all'incirca, era opportuno e augurabile che la « Permanente », allargando sempre più la visione retrospettiva dell'arte nostra, nello svolgimento di un programma informativo, che si dimostra, di volta in volta, sempre più utile e interessante, arrivasse ad offrirci un panorama del paesaggio fissato entro lo stesso spazio di tempo.

Con questa Mostra del Paesaggio Italiano, che prende le mosse dal primo Ottocento per arrivare, attraverso qualche paesista scomparso di recente, ai giorni nostri, si arricchisce così, anche se non si completa, la visione della pittura italiana dell'Ottocento, con una non indifferente appendice novecentesca.

Dati i propositi e gli scopi di queste rassegne pittoriche, che riasssumono un vasto panorama storico, non si comprende come mai gli organizzatori e, soprattutto, i commissari preposti alla scelta degli artisti da presentare e dei dipinti da esporre, non abbiano sentita la necessità di operare una severa selezione critica nell'abbondante materiale che era a loro disposizione, affinchè la visione retrospettiva assumesse un aspetto più essenziale e il quadro generale della mostra risultasse fissato attorno ai punti principali della pittura italiana dell'Ottocento. Troppi nomi insignificanti, troppe opere non meritevoli figurano in questa mostra, mentre l'occasione era più che mai propizia per iniziare finalmente, su un piano storico e critico, quella revisione dei valori, quella selezione estetica e quella rivalutazione artistica del nostro Ottocento, che, eliminando le figure soltanto marginali, aiuterebbero a mettere maggiormente in luce le personalità più rappresentative e determinanti della pittura italiana del secolo scorso, con il risultato ultimo di offrirci di essa un panorama più stringato e, di conseguenza, più valido.

Nell'insieme però la mostra ha un buon livello e, come la precedente dedicata al ritratto femminile, è stata allestita con molta cura nelle stupende sale del rinnovato Palazzo della « Permanente », in via Turati, 34.

La Mostra del Paesaggio Italiano è completata da una preziosa testimonianza straniera, nella quale figurano, con opere spesso magistrali, alcuni dei maggiori pittori di varie nazioni, dall'Ottocento sino ad oggi, fra i quali parecchi viventi, cosa che è stata evitata per i pittori italiani, per non sollevare discussioni e polemiche a non finire. Per dovere di ospitalità, iniziamo proprio da questi con un rapido sguardo panoramico.

Ecco due ampi paesaggi del Turner, dei quali preferiamo la Baia presso Pozzuoli, *bruciata tonalmente nei gialli e nei rossi. Nella ricca sezione francese, accennato ad Ingres, vediamo staccarsi Corot, con una bella e suggestiva serie di paesaggi, filtrati attraverso finezze e trasparenze tonali, fra i quali scegliamo:* Ricordo di Castel Gandolfo *e la bellissima* Passeggiata di Poussin. *Cronologicamente, seguono Harpignies, Benouville e Ravier sino agli impressionisti. Di questi ultimi qui figurano Monet, con un rutilante* Paesaggio di Bordighera *e il* Palazzo dei Dogi, *tremante di luce: Renoir con tre luminosi paesaggi, fra cui una bellissima e suggestiva visione della Calabria, bionda di palpiti coloristici. Arriviamo sino a Signac, Dufy, con una vaporosa* Taormina, *Marquet, Denis, Waroquier e Lhote.*

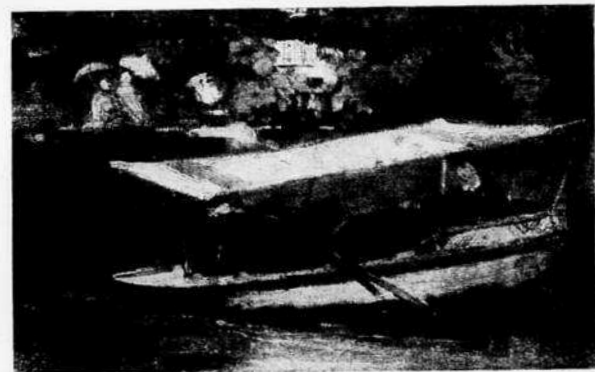
Degli altri stranieri, ricorderemo il tedesco Oskar Kokoschka con due violente e drammatiche visioni di Venezia, costruite attraverso la fantasia, il polacco Kisling e il cinese Zao Wou-Ki con le sue finezze calligrafiche.

Il panorama italiano, come abbiamo detto, è troppo ampio per poterne parlare esaurientemente. Cercheremo di fissarlo attraverso i nomi più rappresentativi, secondo un preciso criterio critico.

Siccome l'Ottocento pittorico ha avuto in Italia uno svolgimento squisitamente regionale, determinato dalla particolare situazione storica e politica in cui si trovava il nostro Paese, rispondente alle varie egemonie e ai vari interessi culturali, riassumiamo il panorama per regione.

A Napoli e nel Meridione fiorisce la pittura vedutistica, dove emerge la Scuola di Posillipo con Filippo e Nicola Palizzi ma, soprattutto, con Giacinto Gigante, il quale è presente con una bella serie di paesaggi impregnati di sentimento crepuscolare e nitidi nella resa oggettiva, in cui la visione incomincia a sciogliersi dalle pastoie accademiche. Citiamo, inoltre, il pugliese Giuseppe De Nittis, elegante e incisivo.

In Toscana si forma la Scuola dei macchiaioli che rinnoverà il sentimento naturalistico nella pittura italiana, con Fattori, Signorini, Lega, che sono gli artisti di maggior spicco e di più sicura personalità, degni di stare vicino agli impressionisti francesi. Inoltre sono rimarchevoli l'Abbati, il Borrani, Nino Costa, mal rappresentato però e con una opera sola, Boldini e Raffaello Sernesi,

A. RENOIR - Paesaggio della Calabria

FEDERICO FARUFFINI - Rive del Tevere *(Il paesaggio italiano alla « Permanente » di Milano)*

del quale sono state raccolte, in un'intera saletta, numerose opere, da cui emerge la sua pura e poetica personalità.

Dei lombardi si distacca subito Giovanni Carnovali detto il Piccio, il più alto rappresentante del Romanticismo pittorico in Italia, che spezzò per il primo, con la solidità realistica della sua visione, la pesante eredità neo-classica e accademica, dal quale, attraverso Domenico Induno, Inganni, Migliara, vedutisti coscienziosi, Carcano, Segantini, con la grande e commossa tela Alla stanga, *Angelo Morbelli, Faruffini, Grubicy, Ranzoni, che cresce sempre più con il tempo e che è, senz'alcun dubbio, uno dei maggiori pittori italiani di tutto l'Ottocento, per purezza di visione, poesia di sentimento e freschezza di resa artistica, arriviamo al Gola, che apre la pittura contemporanea con la sua violenza espressionistica.*

Dei piemontesi ricordiamo alcuni pezzi memorabili di Fontanesi, il cui colore sembra sciogliersi nella malinconica luce crepuscolare, ricchi di un profondo senso di mistero e d'infinito. Si notano, inoltre, il Delleani, del quale ci colpisce la rapidità di espressione del Paesaggio canavesano, *e Pellizza da Volpedo.*

I veneti vanno da Luigi Nono, Favretto, Guglielmo Ciardi, Fragiacomo, Zandomeneghi a Piero Marussig e a Gino Rossi, che sono, questi due ultimi, fra i più importanti pittori della prima metà del nostro secolo.

Al di fuori del respiro e dei gruppi regionali, ricordiamo le presenze di F. P. Michetti, Eugenio Gignous, Antonio Mancini, con alcuni forti paesaggi, e Armando Spadini. Arriviamo così alle soglie dei nostri giorni con Umberto Boccioni, Achille Lega, sino ad alcuni pittori da poco scomparsi come Breveglieri, pieno di candore, del Bon, di evanescenza cromatica di rara armonia, Frisia, vigoroso e intenso.

Oltre questi nomi, queste opere, il colloquio fra i pittori e il paesaggio italiano, nelle sue stupende e suggestive variazioni di luci, di colori, di forme, attraverso le variazioni stesse della natura e delle stagioni, continua come una aspirazione umana verso l'eterno.

ENOTRIO MASTROLONARDO

VETRINETTA

SILVIO D'AMICO, *Epoche del teatro italiano.* Firenze, Sansoni.

SILVIO D'AMICO, *Mettere in scena.* Firenze, Sansoni.

« Il posto d'onore, e in certi secoli di primato, che l'Italia ha tenuto nella vita del teatro europeo, non appare nella più parte delle storie universali del teatro scritte da stranieri », dice D'A. nelle *Generalità bibliografiche*, e ricordando il merito, appunto opposto, della propria *Storia del teatro drammatico* (i quattro ormai famosi volumi), fa intendere che scopo anche di quest'agile libriccino, è di proseguire la battaglia, esterna ed interna, impegnata per la rivendicazione relativa. In verità gli amici, se non anche gli avversari del Nostro, dovrebbero domandarsi di tanto in tanto a che punto sarebbe oggi il teatro italiano, se per parecchi lustri il Silvio nazionale (da non confondersi con Piola) non lo avesse sostenuto e corroborato d'ossigeno e di muffe (prima di Flemming si sarebbe detto *gromme*), che una vita diretta, e spesso anche una vita riflessa, gli hanno pur mantenuta e difesa, quali che ne siano l'autenticità, il valore, la persistenza. Noi che non abbiamo l'esperienza e l'acutezza necessarie a intendere il danno che da alcune parti si imputa all'attività del D'Amico, ci contenteremo di prender l'occasione da queste due non insignificanti pubblicazioni, per ricordare il molto bene, che anche a semplice lume di naso, si può attribuire al suo mordente, che ha sempre lasciato una traccia. E poichè dov'è traccia è tradizione, continuità, innovazione, non ci resta che augurare al D'A. di non annacquare per molto tempo ancora i suoi acidi. E per non esser confuso con i piaggiatori interessati e occasionali, diremo che l'opera del D'A. ci fa pensosi e rispettosi anche in virtù del rispetto che abbiamo dei suoi avversari. Ma tanto fervore di polemiche, di idee contrastanti, di istituzioni concorrenti, di contrapposizioni perfino settarie e faziose, e in ogni modo atte a tenere in vita od a fingere una vita del teatro che agonizzerebbe lasciato a se stesso, ci domandiamo se si sarebbe mai avuto, senza questo agitatore di pratiche utopie, senza questo polarizzatore di consensi e dissensi.

Quanto precede non è un pretesto per evitare un giudizio sui due libretti: è, piuttosto, il succo di essi che galleggia irresistibile nelle pagine più importanti. E se nel primo la ricerca e la riscoperta del teatro d'arte (nucleo del pensiero critico del D'Amico) dànno risultati di sicura validità (si vedano per tutte le pagine sul Metastasio), nel secondo, i criteri onde il lettore principe, cioè il regista, saggia il metallo e tenta di rendere lo squillo delle opere, rappresentano la base teorica degli accertamenti storico-filologici-estetici perseguiti dal D'A. La coerenza è indubitabile. Ciò avverta i contradditori che l'attività del D'A. vuol essere, se mai, discussa e avversata su piano squisitamente teorico e culturale. Su piano politico, il principio dell'intervento statale è ancora una volta invocato dal D'A. (I, 131) a favore dei *teatri stabili*. La discussione resta aperta: ma è già molto che, in piena crisi, si discuta; e siamo costretti a ripetere che, volendo avversare questa tesi, si ha il dovere di proporre qualcosa di altrettanto nobile e ponderato, e non l'empirismo o le *considerazioni di mercato*, che tendono a conguagliare drammi e cipolle rispetto all'abusata legge della domanda e dell'offerta. Forse perchè entrambi questi prodotti son generatori di lacrime?

V. CAJOLI

***Storia delle letterature di tutto il mondo.* Milano, Editrice Academia.**

Con la « Storia della letteratura polacca » a cura di Marina Bersano Begey, dell'Università di Torino, ha raggiunto il suo sesto volume la « Storia delle letterature di tutto il mondo » dell'editrice milanese Academia, che si avvia sicuramente ad inserirsi tra le più grandi e serie realizzazioni culturali ed editoriali italiane. Ideata ed in gran parte realizzata da Vincenzo Errante negli ultimi due anni della sua vita, con la collaborazione di ventisei professori specialisti docenti universitari, la collezione appare infatti strumento atteso ed insostituibile di studio, notevole per la ampiezza e l'aggiornamento dei volumi, impeccabile per l'accurata presentazione tipografica.

L'intera collana — divisa, nel piano editoriale, in sei grandi gruppi: letterature orientali, letterature classiche, letterature scolastiche, letterature germaniche, letterature slave, letterature varie (ugro-finnico-neoellenica) — comprenderà 29 volumi di cui i già pubblicati sono, oltre alla letteratura polacca: « Storia della letteratura giapponese » di Leo Magnino, dell'Università di Roma, « Storia della letteratura ebraica » di Antonio Belli, dell'Università cattolica di Milano, « Letterature d'oc e d'oïl », di Antonio Viscardi, dell'Università di Milano, « Storia della letteratura araba » di Francesco Gabrieli, dell'Accademia dei Lincei, « Storia della letteratura spagnola », di Ugo Gallo, dell'Università di Salamanca. I nomi degli autori sono sufficienti a doporre sull'assoluta serietà dei singoli volumi, doviziosi di citazioni e di analisi, redatti con mano sicura, impreziositi da attentissime, curate rassegne bibliografiche. E questa caratteristica comune ci esime dallo occuparci dei singoli lavori, dei quali non va altresì sottaciuta la linearità di espressione, che ne fa — non ultimo pregio — opere di attraente e dilettevole lettura, pur senza mai abdicare alla rigorosità del metodo storico-estetico di espressione.

Uno sguardo ai volumi di imminente pubblicazione ci assicura sul mantenimento dell'altissimo tono di impegno culturale che contraddistingue i lavori già usciti: Mario Marcazzan ha redatto la « Storia della letteratura italiana », Luigi Suali la « Storia della letteratura indiana », Alessandro Bombaci la « Storia della letteratura turca », Carlo Grunanger la « Storia della letteratura tedesca », Ugo Gallo la « Storia della letteratura ispano-americana ». Le attendiamo con interesse, riservandoci di ritornare in modo particolare su quelle che col nostro mondo culturale avranno più stretto riferimento.

G. VISENTIN

FRANCO FERRAROTTI, *Il dilemma dei sindacati americani.* Milano, Edizioni di Comunità.

Lo studio del giovane Ferrarotti sulla struttura — e i problemi e le prospettive — del sindacalismo americano si inscrive direttamente nel circolo della ricerca sociologica, e ne sposa i metodi. E', per l'appunto, il frutto, tutt'insieme, di un'inchiesta portata direttamente sulle organizzazioni visitate, e di un teso-reggiamento delle interpretazioni più correnti del « fenomeno » nella letteratura sociologica americana.

Naturalmente, una ricerca simile non poteva prescindere da un orientamento storiografico, condotto, anch'esso, sulle migliori fonti.

L'opera, come si presenta, va intesa e giudicata entro i limiti, che abbiamo accennati, ma sarebbe impossibile fermarsi a questi quando si riflette che la problematica in questione trascende il campo della pura sociologia — sperimentale e obiettiva — per rilevarsi ricca di implicazioni di politica attiva.

Il problema posto, allora, dal Ferrarotti coincide con quello generalissimo dell'avvenire politico del sindacato nel mondo. A questo avvenire politico, oggi, si crede un po' meno che anni addietro. Le esperienze, ormai storiche, laburiste, fasciste, comuniste, avvalorano sempre più la persuasione dell'inconciliabilità tra partito e sindacato. Ogni contaminazione loro pare debba risolversi, presto o tardi, con la sconfitta del sindacato, con il suo asservimento al più complesso piano di azione del partito, ricco, fra l'altro, di prospettive culturali, religiose, e via dicendo, che mal si possono rattrappire negli schemi fondamentalmente economistici del sindacato.

Il libro del Ferrarotti, anche nella discutibilità di molte delle sue tesi e delle sue interpretazioni, riuscirà assai utile come documentazione a quanti vogliano capire un po' meglio gli Stati Uniti e la loro politica. A tale fine giovano assai i testi, statutari o legislativi, pubblicati in una triplice appendice, che copre il tempo trascorso dalle prime ingenue impostazioni dei Cavalieri del Lavoro alla famosa — o famigerata — Legge Taft-Hartley.

P. FALCONE

LUIGI POLACCHI, *Organo.* Roma, fuori commercio.

La devozione alla poesia assume, talora, caratteri così ombrosi, che non sai più se attribuirla a umiltà o a fierezza. Il caso, appunto, di Luigi Polacchi, che, da circa mezzo secolo, scrive *sibi nusque*, poco curante di raccogliere per la sua opera i consensi — di massa o di stampa, — che altri affannosamente procura. Basti dire che questa sua raccolta generale di versi, che vanno, per ora, con il primo volume, e con quasi settecento pagine, non oltre il 1934, è stata donata ai pochi e fidi dopo tre anni, incirca, dalla stampa.

Un lavoro fatto così, con il crudele gusto dell'oscurità volontaria, è segno certo di vocazione.

Forse anche per questa occulta poetica del silenzio, l'opera del Polacchi non si caratterizza sotto l'insegna di una scuola o di un indirizzo. Essa si stende su una verità ostinata e ambiziosa di temi, di metri, di stili. Tranne che, a conti fatti, rivela sempre un animo: un modo tra patetico e umoresco, ma con l'accento, sì, più sul patetico e dolente e quasi triste.

Una mano amica — o la sua stessa? — presentando il libro, ha detto di « materiale documentazione della storia letteraria italiana di questa prima metà del secolo XX ». E, a parte l'umiliato attributo di « materiale », documento esso è, passo passo, di un mutare di gusti e di esperienze, che trova, però, e non trova preciso riscontro nell'evoluzione letteraria paesana del tempo. Certo, influenze ce ne saranno, e si potrebbero riscontrare: ma questo è affare di erudizione.

Non è, del resto, encomiabile l'intraducibilità di un'opera poetica in termini di scuola e di indirizzo, in tempo, come l'ultimo cinquantennio, che ne ha fatto tale abuso, da preporre, alla fine, la poetica o l'estetica alla poesia?

P. FALCONE

ARTHUR HILLMAN, *Organizzazione e pianificazione delle comunità.* Milano, Edizioni di Comunità.

Gli americani hanno il curioso privilegio di costruire le loro comunità dopo che i raggruppamenti sociali del resto del mondo — così detto classico — per trovare un certo loro assestamento, hanno dovuto passare per infiniti errori, tentativi, disastri.

L'impostazione razionale dell'organizzazione sociale non è, del resto, una novità. Sulla base della scienza dell'epoca, anche il presunto « uomo della caverna », ha organizzato i suoi rapporti umani ragionando, provando, progettando. Oggi, però, ci siamo accorti dell'importanza basale di questo ragionare. Siamo in grado di formare, prima che la Città, lo Stato, l'organismo radicale del gruppo, la dinamica e la tecnica dell'intergruppo, e via dicendo?

Il libro dello Hillman risponde che sì e ammucchia esempi ed esperienze, che non possiamo riassumere in poche righe.

Anche questo è uno di quei libri, che vanno letti, che regalano problemi a chi ha voglia e agio di meditare. La sua lezione è che l'organizzazione implica pianificazione, ma la pianificazione non va intesa astrattamente, bensì come dinamica dell'organizzazione stessa.

Questa lezione non è di facile esportazione. In U.S.A. si può, quasi sempre, cominciare dal terreno nudo. In Europa, diciamo pure sempre, ogni tentativo di pianificazione sociale urta, irrimediabilmente, contro costruzioni ancora efficienti, e ruderi e avanzi, di ogni genere, di un passato burrascoso di invasioni e di distruzioni, che non si può, nemmeno con la celebre « astuzia della storia », gabellare come razionale.

P. FALCONE

MANARA VALGIMIGLI, *Del tradurre da poesia antica.* Padova, Stediv.

E' la lezione (stupenda lezione) inaugurale tenuta l'anno scorso da Manara Valgimigli all'Università di Padova. Si trattava di un « corso estivo », a Bressanone: tra « bianche cime » e « serene acque correnti ». — E' una lezione chiara e suggestiva intorno a un tema molto caro al Valgimigli. Finissime osservazioni. E un grande amore per la poesia. — « Percorrere e battere e ripronunciare la parola, risentirla nel suo cuore e cogliere ed esprimere gli scatti luminosi e illuminanti, questo solo può essere e deve essere di chi traduce il proposito primo e la preoccupazione capitale ». (Pagine, queste, che dovrebbero essere meditate da certi pallidi e disinvolti « traduttori » d'oggi...).

C. MARTINI

FRANCO RICCIO, *Poi fu terrestre il mio peso.* Napoli, Ulisse.

ANTONIO QUAREMBA, *La scala degli anni.* Milano, La Prora.

Quando ci si accosta a certi esili volumetti di liriche, riuscendo a vincere quel tanto di diffidenza che altre consimili pubblicazioni han fatto nascere in noi, non sempre si è garantiti da un ritorno di scetticismo, che rischia di mandare tutto all'aria. E sì che se ne hanno le ragioni, ché oggi, eccetto i pochi nomi a tutti noti, quando si vuol trovare qualcosa di promettente e di serio nel campo della nuova poesia bisogna sfogliare « Momenti » e qualche rara apparizione isolata. Tuttavia non sempre si è delusi, anche se il Quaremba, nella sua *Scala degli anni*, non ci riserbi proprio una bella sorpresa; egli infatti allinea trentacinque componimenti, una scelta cioè, ma potevano essere molto di meno e il vantaggio sarebbe stato tutto suo. Quel certo pessimismo degli anni che passano gli si sarebbe snellito nelle mani e tutta la sua vena poetica si sarebbe raccolta meglio là dove più ci pare che spicchi: « Son tornato a sentire — come l'onda si schianta — sullo scoglio col vento... — Del passato non rimane più niente — e il cuore, come l'onde, si schianta — sullo scoglio del ricordo ».

Altro segno tangibile delle sue possibilità va colto in « Cubismo plastico », in « Cimitero », che ci sembrano le cose migliori della raccolta. Non è che negli altri componimenti non si abbia da raccogliere ora un'immagine, ora un fremito, ora un guizzo, ma è che essi restano isolati, frammenti svelti dall'insieme e pertanto impossibilitati a vivere per forza propria. Al contrario, i sei versi di sopra riportati, e che vivono a sè, stanno sul piano di « Cubismo plastico » e di « Cimitero ». Il che dice che il Quaremba può e deve camminare, anche a costo di sembrare arido e rinsecchito: la linfa lucana del suo mondo gli si rinfrescherà per via.

Franco Riccio, invece, conferma in *... Poi fu terrestre il mio peso* le promettenti attese che si aprivano col suo primo libro di liriche « Alba » (1944), già brillantemente convalidate con *Esperienze* (1950). In lui, eccetto un certo ritorno di temi e di motivi, che danno un senso qua e là monotono alle sue composizioni, si ha da vedere un mondo lirico più intimamente avvertito e sofferto. E' insomma un messaggio che egli intende affidare agli uomini, messaggio ora di pena, ora di luce, come sempre avviene nelle pagine dei poeti. Riccio si guarda dentro e dintorno, si interroga, osserva e riflette in immagini, temendo che il suo canto si perda « nell'ignota avventura tra gli uomini ». Ma non si perde, se egli come in « Sila » sa tessere l'ululo del corno, il « coro possente degli armenti su dai pascoli alti », se sa ancora vedere « ferrigne antenne — che protendono — tentacoli animati — veloci a fulminar lo spazio ». Crudo biografo del mio cuore, come egli si definisce, Riccio lascia un segno sulla pagina, talvolta pessimistico segno (« al mio ghiacciato pianto — risponde l'eco — degli abissi — in una desolazione — infinita »), ma senza dubbio incisivo.

Vero è che talora il suo canto si fa fievole come una eco che si perde lontano e più non si avverte, ma sono quei motivi e quei momenti che ritornano monotoni, come si è detto (e basterebbe essere più rigoroso con se stesso per eliminarli). Giacchè anche in una goccia d'acqua egli sa vedere un pezzo di cielo: « sopra un esile filo — d'erba che s'inclina — è libera di altalenare — e di sentirsi regina. — Può riflettersi — il suo pezzo di cielo — e scivolare per terra, — nel rigagnolo, — tra i prati — unirsi al ruscello — e cantare. « E vogliamo ancora segnalare « Di noi sulla nave intatta », « Sibillando va il sole », « Città distrutta », « Poi fu terrestre il mio peso », « Levàti sono gli alberi »: tutti componimenti in cui il Riccio dà la misura piena del suo mondo poetico.

Le sue immagini si levano nette sul bianco della pagina a sottolineare una visione, a rimarcare un pensiero, a fissare una migrazione di stelle. Allora è come se egli si sollevasse in sogno, « con pupille fatte d'aria, — fragile forma d'uomo », mentre cadono inerti scorie e l'ombre divengono chiari motivi, finchè il suo peso non si rifà terrestre. E' il greve peso umano dell'uomo, assillato dai suoi crucci, dai suoi problemi, dalla sua vita d'ogni giorno. Ad essa il poeta guarda e ad essa fa dono del suo messaggio.

A. MELE

LIN YUTANG, *La saggezza dell'America.* Milano, Bompiani.

Si conclude, con questo volume, il vastissimo trittico su quella che l'Autore chiama « saggezza » di tre grandi e tra loro tanto diversi Paesi: la Cina, l'India, l'America. Meglio che di saggezza potrebbe parlarsi di cultura o di civiltà, se non ci si vuol troppo arrischiatamente impegnare in una valutazione di contenuto, che accanto a luci ha pur delle ombre, sicchè non tutto è « saggio », se a questo termine si dia (come di solito) un senso di verità oggettiva, spirituale ed etica. L'opera ha avuto già larga diffusione e, nel suo complesso, largo esame critico, sicchè non sembra il caso di insistere su riserve di metodo ed indirizzo, che investirebbero tutti i volumi.

Per l'America l'A. ha scelto, ovviamente, gli scrittori che a suo parere sono più rappresentativi dall'epoca rivoluzionaria alla presente, componendo una specie di antologia originale, anche per l'elemento personale dell'A. stesso. Misurati col metro proprio dell'« importanza del vivere », tali scrittori (e particolarmente i « forefathers » fondatori della civiltà americana) divengono i testimoni della « saggezza » americana nelle arti del vivere, o della sua follia. I giudizi non coincidono sempre con quelli dati dagli stessi americani, sicchè non mancano venature amabilmente polemiche, sicchè (nota l'editore nella presentazione) si tratta di « un libro stimolatore, allenatore a un ripensamento critico (anzichè eulogistico o demolitore) della vita e della civiltà americane, di cui il lettore europeo, più ancora di quello americano, potrà immensamente giovarsi ».

Eccellente la presentazione tipografica, come per i due volumi precedenti.

F. PERGOLESI

PAOLO APOSTOLITI, *Scrittori calabresi.* Catanzaro, Campanile.

Calabria: terra feconda di scrittori. Ieri: Nicola Misasi, Vincenzo Padula, Vincenzo Morello (*Rastignac*), Luigi Siciliani, Antonino Anile, Vincenzo Gerace, Giuseppe Citanna, Bonaventura Zumbini, Umberto Boccioni...; oggi: Corrado Alvaro, Francesco Perri, Leonida Rèpaci, R. M. De Angelis, Fortunato Seminara, Mario La Cava, Antonio Piromalli...

Paolo Apostoliti ha tracciato un quadro degli scrittori calabresi diligente e abbastanza equo, (ad es., non condivide il giudizio di quei critici [?] che affermarono l'Anile essere un « grande poeta »...). Ma il suo è un lavoro troppo veloce: dovrebbe riprenderlo: ampliarlo. Egli ci può dare, sugli scrittori calabresi, una documentazione importante: valida per la nostra storia letteraria.

C. M

La multiforme partecipazione dei pittori italiani

(continua da pagina 3)

sinari, Turcato (quest'ultimo particolarmente felice nell'intavolatura cromatica). E in quanto al neo-realismo, si direbbe che esso attraversi un periodo di relativo languore. Il giovane Zigaina s'è fatto assai meno turbolento, Guttuso si trova a disagio nelle spire tersicoree del suo *Boogie-Woogie a Roma*, Pizzinato riesce persuasivo soltanto nel soggetto meno sociale e più corrente, cioè il *Ragazzo in barca*: per cui, tirando le somme, il meglio del reparto si trova nell'*Assetato* partigiano e nelle *Due contadine* di Gabriele Mucchi.

Vorremmo ora poter elogiare una per una le opere dei ventiquattro pittori che la Sottocommissione, presieduta da Felice Casorati, ha scelto in una promiscua folla di aspiranti. Ma non hanno, in verità, fatto breccia nel nostro apparato visivo e tanto meno nel nostro spirito, ove si eccettuino le vedute marine e montane, fulve e drastiche, di Carlo Quaglia, i fiori e i paesaggi delicati di Pietro Melecchi, le decorative esercitazioni astratte di Antonio Sanfilippo. A proposito della debita messa in valore dei più giovani od appartati, crediamo anche noi col Pallucchini nella necessità di istituire « un vasto ciclo di mostre nazionali a carattere sindacale allo scopo di permettere una più netta qualificazione di valori ». Ma sarebbe pure opportuno che le giurie si preoccupassero assai meno dello spirar dei venti mondani o teoretici e assai più degl'intrinseci attributi propriamente figurativi e si ponessero in grado di preferire sempre al furbacchione orecchiante alla moda, che non ha nè talento nè base tecnica sicura, l'onesto e dotato epigono e il solitario autodidatta che traggono soprattutto ispirazione dalla propria fede, senza scartabellare le riviste e i cataloghi per farsi una cultura, in mancanza di native attitudini ed energie.

ALBERTO NEPPI

Dalla letteratura spagnola alla letteratura ispano-americana

(continua da pagina 1)

Historia de la literatura española e hispano-americana (Barcellona 1951) dovuta alla collaborazione di uno fra i più noti storici spagnoli della letteratura patria, Angel Valbuena, e di uno dei più premurosi studiosi ispanoamericani di quella letteratura (autore, fra l'altro, di un *Resumen de historia de la novela hispano-americana*, (Barcellona 1949, Agustín del Saz. Tale libro, nonostante la sua schematica stesura e il suo modesto proposito — di manuale scolastico —, rappresenta una felice comunione ideologica e artistica fra i due mondi, i quali devono appunto anche a opere come quelle qui sopra ricordate il loro sempre più stretto avvicinamento.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

◆ Il ciclo di conferenze sulle principali figure del nostro Risorgimento, promosso dalla « Dante » di *Venezia*, è stato chiuso dall'avv. Achille Bosisio, che ha rievocato Teresa Casati Confalonieri. Con questa manifestazione, alla quale è intervenuto un folto e scelto pubblico, il Comitato ha celebrato la annuale « Giornata della Dante ».

◆ I corsi di lingua e di cultura italiana organizzati dal Comitato di *Oporto* sono frequentati, complessivamente, da 112 alunni. Lo stesso Comitato ha promosso una serie di letture dantesche, un concerto e varie proiezioni di documentari artistici italiani.

◆ Un corso gratuito di taglio e cucito per giovani operaie è stato organizzato dal Sottocomitato Operaio della « Dante » di *Terni*. Il Comitato ha pure promosso un concerto di musica da camera.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 30 - ROMA, 25 LUGLIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

L'EMPIETÀ D'UN PIO

Spett. Redazione,

il dott. Eric Fromm, di cui si parla ripetutamente nella rubrica «Simulacri e realtà» del vostro settimanale, in data 11 *luglio, come di un* « americano di professione e psichiatra », « anzi quanto alla professione più americano che psichiatra », *perchè* « c'è gente che della propria nazionalità fa una professione e la esercita a volte con successo », *in realtà è di nazionalità tedesca. Nè si può dire che egli abbia fatto professione della propria nazionalità tedesca, perchè come anti-nazista egli fu costretto ad abbandonare la Germania nel* 1933, *visse in Isvizzera alcuni anni e si rifugiò in America più tardi (la polizia svizzera concedeva assai generosamente il diritto di asilo ai profughi politici, ma non il diritto di lavorare e di guadagnarsi da vivere). Ultimo particolare: assieme a Meyer Shapiro, Eric Fromm è adesso redattore di una nuova rivista americana, «Dissent», di cui la rivista «Il Ponte» di Firenze, nel suo ultimo numero, ha pubblicato un elogio caloroso per la sua ispirazione esplicitamente anti-maccartista e perchè non risparmia i suoi strali neppure a Stevenson, capo del partito democratico. Mi pare dunque che il vostro collaboratore Nazareno Padellaro abbia equivocato per difetto d'informazione. Saluti distinti.*

F.to IGNAZIO SILONE

Silone ha ragione, e se per dargliela non posso evitar la rima, pazienza.

Ha ragione: e certo per delicato sentire non mi dice che sarebbe bastato aver orecchio meno duro per avvertire il timbro inequivocabilmente tedesco del nome e del cognome. Chi non sa che « Fromm » in tedesco significa *pio, devoto, onesto*, e via enumerando nella scala sinonimica? E come non mi è venuto in mente il senso peggiorativo di *Fromm*, d'uso comunissimo nel significato di *bacchettone, ipocrita, baciapile*? E come non è scattata subito la molla associativa a suggerirmi quel *Ludwig der Fromme*, Ludovico il pio, innumerevoli volte incontrato nei testi scolastici di storia?

Ancora una volta pago il fio di quel turbamento che suscita in me un'idea, quando la vedo crestare una controverità.

E si sa che chi è turbato riduce il proprio campo visivo ad un orizzonte non più ampio della circonferenza del proprio cappello, nel quale non sono entrati quei dati anagrafici che Silone giustamente rettifica.

Qualche attenuante tuttavia mi si deve concedere.

Di Eric Fromm la prima volta ebbi notizia, leggendo i resoconti di quella *National Committee for Mental Hygiene*, sotto i cui auspici ogni mese si riunivano psichiatri, psicologi, pastori protestanti, rabbini e sacerdoti cattolici, a discutere i rapporti tra la psichiatria e la religione. I nomi più autorevoli della scienza comparivano in quelle tornate. C'era Gregory Zilboorg, autore di *Psycoanalysis and Religion*; c'era Joshua Liebman, conosciuto per quel suo *Peace of Mind*; c'era Thomas V. Moore, che nel 1935 pubblicò *Personal Mental Hygiene*; e c'era Karl Stern, e c'era Eric Fromm, fattosi notare fin dal 1941, per un libro intitolato *Escape from Freedom*, cui seguono, per citare i più importanti, *Man for Himself*, e nel 1950 *Psychoanalysis and Religion*.

Le acque del bacino mentale frommeriano alimentano due fiumi: uno impetuoso, precipite, con salti e cascate, torbido nello schiumarsi contro le rocce, e uno placido tra chiuse rive vigilate da alberi di folte chiome.

La metafora è trasparente: fiume della politica e fiume della scienza. Ora i due corsi d'acqua in quel bacino non hanno sempre alveo proprio, e talvolta il fiume della politica invade quello della scienza e lo sconvolge, lo gonfia, lo spinge oltre gli argini, per lasciarlo far pantano qua e là. Ebbene, sempre, dico sempre, le acque si confondono alle quote religiose. Il pathos politico, possiamo comprenderlo, giustificarlo, ammirarlo anche, ma dobbiamo condannarlo quando trapassa a pathos antireligioso, e denunciarlo al tribunale della probità intellettuale, per quella speculazione sulla scienza, che dovrebbe dargli credito ove credito non merita.

Antinazista il Fromm *fu*: ma demolitore dei dogmi cristiani egli *è*. E se Silone vuole che io rispetti l'antinazista Fromm, io pretendo ch'egli condanni l'anticristiano Fromm.

Via! Che Freud credesse di aver dimostrato che la religione sia la nevrosi ossessiva dell'umanità, poteva far sorridere, ma che Fromm venga con le sue carte psicoanalitiche a rivelarci il vangelo *della Religione della non religione* e ad insegnarci come l'uomo possa diventare Dio, è cosa satura di goffaggine, come quella di un gallo che pretendesse cantar con le zampe.

Devo dire che la cosa mi parve una americanata, e perciò feci americano Eric Fromm.

Ma ho avuto proprio torto a scrivere che codesto psichiatra faccia della propria nazionalità una professione? Se è vero, come mi ricorda Silone, che oggi Eric Fromm se la prende con Stevenson e con Mc Carty, ed è l'animatore di quella rivista *Dissent* che vuole combattere « l'oscurantismo (leggi, *religione*) e la reazione », ciò significa ch'egli è più americano di quegli americani nelle cui vene scorre sangue di pionieri, ma che nè fondano nè leggono riviste politiche. E poichè il Fromm è tedesco, e vuol far prevalere in America, nella mischia politica cui da capo partecipa, principi non tedeschi, ma americani, si può dire ch'egli è più americano degli americani. E poichè chi giunge ad essere più di quel che dev'essere, vi perviene per arte professionale, la mia affermazione sulla nazionalità del Fromm, falsa quando la scrissi, diventa vera per la correzione inflittami.

Ignazio Silone è uno scrittore probo, trasparente, sincero; Eric Fromm è diventato un superuomo affatturato, frenetico, intollerabile, più Dio di Dio, giacchè è creatore di dei. Se l'autore di *Fontamara* è giustamente in attitudine rispettosa verso l'autore di *Escape from Freedom*, non legga *Psychoanalysis and Religion*, perchè sarebbe costretto a mutar attitudine, e prender quella che assumiamo dinanzi ai profanatori delle cose sacre, siano esse idee, istituzioni o solo aspirazioni.

Io non sono psichiatra, e perciò caccerò la tentazione di analizzare l'analizzatore. Ma come sarebbe interessante, prender le mosse dal significato di quel cognome (pio, devoto), e spingersi dall'ultimo virgulto al tronco e poi alle radici, per trovarvi lunghe ed esemplari generazioni di gente tanto religiosa da farsi designare come *gens pia*. E un giorno, per il complesso di Edipo, o per altro complesso, si erge il ribelle, il cavaocchi a terrigeni e celesti, e intronizza la podestà della « gens impia ».

Come mai Vanderveldt, cattolico e psichiatra che fece parte col Fromm di quel gruppo della *National Committee for Mental Hygiene*, non ci ha pensato? La patologia mentale ha infatti un ricco capitolo per l'odio religioso.

Ed ora si avrà la pubblicazione di tutta l'opera del Fromm da parte di qualche editore in cerca di scandali?

NAZARENO PADELLARO

LEONARDO CORTESE protagonista del "Torquato Tasso" di Goethe, rappresentato con grande successo a Ferrara insieme con l'"Aminta", in occasione delle celebrazioni per il IV centenario della nascita del Tasso. Regia di V. Pandolfi

ATTUALITÀ DI UNA COLLANA

E' ben vero che la ripresa consapevole del passato porti sempre al riattivarsi di un dialogo, che, nell'integralità degl'interessi che lo determinano e dei caratteri che lo informano, partecipa tutti gli scatti del nostro umore, le decisioni del buon volere non meno dei ottili argomenti dell'intelligenza.

Nulla di nuovo scopre chi ripete come solo nella sua indipendenza dai temi che internamente la nutriscono, ove uno li prenda nella schiettezza loro di sentimenti e di volizioni, l'arte celebra una sua necessità, non superflua nè meramente decorativa; ma dice cosa che merita di essere ripetuta e rammentata agli affrettati improvvisatori di estetiche *sociali* e *progressive*, se proprio nella sua indipendenza, e in grazia di essa soltanto, l'arte giova alla praxis, sostenuta com'essa è da una istanza liberatrice, che è già condizione ed esercizio della sua dialogicità.

Dialogo vale sempre molteplicità di interlocutori, vale sempre società: ma un dialogo sensibile si compie nel sentimento, non fuori di questo; ha la radice nel suo esser sociale nel principio stesso della sua libertà, nell'autonomia senza la quale più non sarebbe; e la reciproca intimità per cui, nell'arte, socialità e autonomia vicendevolmente si fondano e si richiedono, nè può l'una consistere senza l'altra, è segno che lascia vedere nella ragione estetica un volto di quella metafisica di cui si alimentano tutte le forme del nostro sapere. Ogni discorso è davvero tale, e sempre lo ha notato la coscienza comune, quando non conta solo per chi lo pronunzia, quando vale obiettivamente, quando persuade i lettori a un consentimento, che qui non richiede espresse argomentazioni o decisioni della volontà, ma solo le estasi e i furori che in noi desta una risoluzione stilistica quando le parole segnate sulla pagina mettono in moto gli struggimenti della nostalgia, la beatitudine di un tempo ritrovato oltre i tempi.

Il pretesto per queste considerazioni mi è venuto dalla scorsa attenta dei vari volumi della « Biblioteca di Studi superiori », che la benemerita Casa editrice « La Nuova Italia » di Firenze viene offrendo da qualche anno con rara generosa cura al mondo degli studiosi. Si tratta di un'iniziativa veramente *superiore*, che nulla ha da invidiare a Collezioni similari come la Tumminelli o quella più fortunata delle *Belles Lettres* di Parigi. Ogni volume si presenta completo e indispensabile, fornito cioè di un'ampia introduzione sulla fortuna dell'opera e, dove necessario, delle questioni e dei problemi sulla genesi e sull'economia della stessa. Il testo è quasi sempre con apparato critico spesso ragionato con note delucidative circa l'esatta lettura dei manoscritti; preziose osservazioni esplicative e a carattere estetico completano squisitamente la pagina. La traduzione, quando c'è, è pur essa filologicamente impeccabile, improntata a un gusto, starei per dire, congeniale.

Le cinque sezioni, in cui si divide la Collana, sono state affidate alla direzione di competenti specialisti (Gallavotti per la Filologia classica, Mondolfo e Untersteiner per la Filosofia antica, Momigliano per la Storia antica, Contini per la Filologia italiana e romanza, Carin per i Testi umanistici), il cui solo nome basta invero perchè ci si senta garantiti circa la bontà degli esiti editoriali. Difatti la *Cena Trimalchionis* di Petronio e il *Naevius poeta*, affidati alle cure sapienti e smaliziate di Enzo Marmorale, il quale per rispetto specialmente alla prima delle due opere era più che altri qualificato, essendosene interessato nella monografia pubblicata a Napoli nel 1936 ed in seguito con *La questione petroniana* (Bari, 1948), sono, per completezza e rigore critico, esemplari. Del *Naevius poeta*, contenente le notizie biografiche del poeta, passate attraverso il cribro di una ben dosata discussione della precedente bibliografia, e l'edizione critica di tutti i frammenti, si può anzi dire che, aderendo alle conclusioni della famosa memoria dello Strzelecki (*De Naeviano Belli Punici carmine quaestiones selectae* in « Polska Akad. Umiejetnosci, Rozprawy Wydzialu filol. », Cracovia, 1935, 65, 2), abbia, per ciò che riguarda Nevio almeno, superato nello stesso tempo il Morel (*Fragmenta poetarum Latinorum*, Lipsiae, 1927) e il Ribbeck (*Tragicorum Romanorum fragmenta*[3], Lipsiae, 1897 e *Comicorum Romanorum fragmenta*[3], Lipsiae, 1898).

Discorso altrettanto partecipato e convinto va fatto per le *Metamorfosi* IV-VI di Apuleio, brillantemente curate da Paratore, che sulla materia e sulla tecnica della novellistica apuleiana aveva già pubblicato un volume (*La novella in Apuleio*, Palermo, 1928; Messina, 1942) e successivamente un articolo (*La prosa di Apuleio* in « Maia » I, 1948, pp. 33 sgg.); per lo *Scutum* di Esiodo e l'*Apocolocyntosis* di Seneca, ottimamente trattati da C. F. Russo, con prudenza cioè, con ri-

(*continua a pag. 4*)

ENZO ESPOSITO

SOMMARIO

"LA NUORA" DI CICOGNANI

Il nuovo romanzo di Bruno Cicognani « La nuora » (Vallecchi editore, Firenze) si stende dal 1932 al 1936 e pare sia stato compiuto, dopo dieci anni di lavoro, soltanto in questi ultimi tempi. Ma conserva il gusto dell'epoca alla quale si riferisce. Anche allora si agitavano pressanti problemi sociali; ma la maggior parte degli scrittori italiani preferivano ignorarli, mettendo l'accento sulle passioni umane per levarsi oltre la cronaca e attingere l'universalità. Così fece Bruno Cicognani, chiudendo gli occhi dinanzi agli avvenimenti che si svolgevano intorno a lui. Oggi che avrebbe potuto liberamente impegnarsi, ha ignorato la storia, cioè la vita con i suoi interrogativi politici, morali e religiosi, le lotte ideologiche che investono le nostre responsabilità di figli del secolo. Il suo romanzo quindi non entra nel vivo della polemica nella quale, direttamente o indirettamente, noi siamo ingaggiati. Esso ci riporta alla letteratura tra psicologica e mondana che fiorì attorno a Paul Bourget e a Marcel Prevost ed ebbe da noi insigni maestri in Federico De Roberto e in Antonio Fogazzaro. Cicognani, aggiornandosi, vi ha aggiunto l'esperienza di Freud e di Thomas Mann, certe audacie ignote allo stesso D'Annunzio.

Tutto questo diminuisce il valore artistico de « La nuora »? Accresce il rammarico di sentire lontana da noi un'opera di così largo respiro, condotta con abilità, mirabilmente equilibrata in ogni sua parte, scaturita da una coscienza che non si abbandona alla facilità e sa scandagliare negli abissi del cuore, creare una infinità di personaggi ognuno con il proprio carattere e il proprio linguaggio. Qualche volta fa pensare al Tolstoi di « Anna Karenina », un Tolstoi a cui però manca il riverbero di una grande fede. Clara, la protagonista de « La nuora », è una Karenina moderna, irrequieta, ardente, trascinata al peccato dalle sue illusioni, vittima di un'oscura fatalità: ma senza un antagonista degno di lei. All'inizio del racconto, le si erge contro la suocera (tratteggiata con comune psicologia) per cui ci si prepara a un duello mortale fra le due donne che rappresentano due mondi diversi; ma poi l'autore l'abbandona per proiettare tutta la sua luce su Clara, riducendo il marito stesso a un fantoccio senza volontà, quasi a una figura generica rispetto alle altre sempre bene individuate che vengono alla ribalta. Tutto l'amore è per Clara che è seguita passo per passo, studiata nella complessità dei suoi sentimenti, nelle sue fantasie, nei suoi umori, nei suoi traumi psichici, nella sua corsa alla felicità, nelle sue cadute. Forse, alla maniera dei romanzieri indiani, ha esposto a troppe prove la sua eroina, ha accumulato una serie di sciagure che sembrano incredibili nel giro di un'esistenza ma sono portate con tanta naturalezza, narrate con tanta evidenza che assumono l'apparenza della verità. Clara, pur tradendo il marito, pur scendendo fino all'ultimo gradino, conserva la sua purezza e può tornare a casa con un ramo di vischio nella dolcezza della vigilia di Natale. Si è riscattata? Non lo crediamo, poichè le sue avventure non la toccano in profondità e quella che dovrebbe essere l'estremo segno dell'abiezione e della decadenza è dovuta al caso o allo stordimento provocato da una coppa di sciampagna. Nell'incoscienza non c'è redenzione.

Un romanzo nel romanzo è la tragica storia di Rosalia che se fosse stata più sviluppata avrebbe costituito una formidabile contrapposizione alla vicenda di Clara, affondando le radici nel dramma angoscioso dei vinti. Così com'è l'episodio rivela, come altri, la mano di uno scrittore, di cui, pur con le riserve avanzate all'inizio di questa nota, ammiriamo lo stile nitidissimo, la plasticità della lingua sempre più affinata e colorita. Ci sono pagine come quella sull'idillio infantile di Clara che ci richiamano al Rinascimento fiorentino di cui Cicognani si è nutrito.

GIACOMO ETNA

◆ La « Dante » di *Firenze* ha promosso, negli ultimi mesi, una serie di manifestazioni comprendente: sette conferenze sull'arte italiana e sul nostro cinema; due concerti; una mostra di architettura degli studenti della Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze; una lettura di poesia moderna italiana e vari trattenimenti artistici.

POESIA DI CARLO MARTINI

« Amo il Silenzio. — Sento battere il cuore di mio figlio — e in cielo passare le stelle. — Tu sei, o Silenzio, dell'Eternità. — Effimera è la parola — che povera e sola, — si spegne nel fiume del Tempo. »: questa breve lirica di Carlo Martini, apparsa molti anni fa nella raccolta « *I miei giorni* » (Milano, 1942) può offrirci significative indicazioni sulla sua poesia, che già in quella iniziale stagione fa presentire quelli che saranno nella successiva elaborazione e maturazione alcuni dei suoi caratteri peculiari. E anzitutto una nativa disposizione al discorso semplice, ad una pacata, limpida essenzialità per cui le cose, i sentimenti, gli elementi della creazione si riscoprono in una delicata pronuncia, con assorta umiltà.

Prezzolini ha caratterizzato questo lirico come « il poeta della luce » ma si tratta di una formula legata più ad una impressione che ad una ricerca, e sarebbe piuttosto da osservare che in certo luminismo facile e un tantino compiaciuto della parola, in certa coltivata tendenza a una trasparente raffinatezza visiva è forse una delle maggiori insidie che si celano nella vena di Martini. Parecchie sillogi di versi egli ha varato in questo dopoguerra: dopo « *Questa è la mia terra* » (Rieti-Roma, 1950) ecco « *La volpe azzurra* » (Rieti-Roma, 1951), del 1952 è « *L'allegro racconto dei viventi* » cui fa seguito nel '54 « *Quaderno lombardo* » e recentissimo, « *Le biciclette dell'alba* » (Roma, Palombi).

Nonostante che diversi siano i volumetti attraverso i quali la lirica del Martini si è via via riproposta all'attenzione del pubblico e della critica, unico può considerarsi, sinora, il suo libro di poesia, sia perchè parecchi dei singoli componimenti riappaiono di frequente nei successivi volumi, (a volte con leggere variazioni, altre immutati fuorchè nel titolo) sia perchè nelle cinque sillogi sopra ricordate non si avverte un sostanziale sviluppo nella ispirazione e nei modi formali. Si direbbe d'altro canto che Martini sia un attento ed esperto amministratore del suo dono poetico. Dotato di una schietta vocazione lirica, questo autore ha coscienza dei suoi limiti non meno che dei più autentici timbri e si adopra vigilmente a non forzare la misura a non contraffare la sua voce con toni falsi. In moduli aperti e colloquiali che mai scadono nella sciattezza di un banale cronachismo e inclinano piuttosto al tono discreto della confessione e al ritmo più agile e cantante di una fresca ma controllata effusività, egli canta e decanta le avventure del suo spirito sensibile ai propri moti non meno che alla realtà e alla vita degli altri, all'esistenza della gente operosa e umile. Nell'ultimo libro, « *Le biciclette dell'alba* », Martini ha raccolto in una parte a sè, intitolata « I miei amici dell'alba », appunto quelle liriche che fanno lievitare in una serie di mossi e ariosi quadretti volti e profili umani particolarmente cari al suo cuore: « I fornai », « Muratori », « I maniscalchi », « Lavandaie », « Lo strillone », « I manovali », « Pescatori », « Cacciatori », « Un carrettiere » (e non citiamo che qualche titolo). Temi semplici, familiari, materia facile, e un poco trita nel quotidiano discorso di tutti: eppure in Martini questa realtà si riscatta da ogni logora consuetudine nè cede a tentazioni polemiche; egli sente la nota ariosa, ridente, anche nella dura fatica su cui la civiltà dell'uomo sorge e si conserva, illuminando in essa i moti più vivi, le suggestioni più ardite e delicate, un senso di sorgiva purezza, a salvarci dalla condanna della macchina bruta, del cemento e dell'asfalto in cui si mortificano la terra e la primavera.

Una lettura attenta e organica delle poesie di Martini consente di individuare a sostrato del suo estro inventivo e della sua inclinazione visiva e melodica un clima un mondo morale, alcune costanti insomma, nell'atteggiamento del suo spirito. C'è in lui, alle origini della sua stessa vocazione, un senso di attonita scoperta, di magico risveglio e insieme un'ansia di favolose partenze, l'anelito per impossibili avventure; perenne si avverte il contrasto — che solo raramente scivola sul piano dell'effetto calcolato — tra i « terreni giorni » e le stagioni del sogno, fra il « tempo tramontato » e il « tempo eterno »: entro questa dialettica la poesia si apre a un respiro rasserenante di umiltà (*I desideri un giorno sì superbi* nell'« Allegro racconto dei viventi ») a un'aura di mistica speranza (*Tu, Signore, quel giorno mi vedrai,* ivi). La chiave del mondo poetico e morale di Martini resta però, in fondo, « l'altra libertà », quella cui mai vorrebbe rinunciare, « quella che dentro il sogno *lo* inazzurra ».

Tutt'altro che difficile sarebbe isolare in questa poesia, in una più dettagliata ricerca morfologica e tonale, movenze e inflessioni crepuscolari: si veda, in « Questa è la mia terra », *Un poco d'infelicità con una rosa* e *L'isola degli arcobaleni*: « Le tue parole hanno sapore di lacrime, ora: — dici che tutta sbagliata fu la tua vita... Tu non sai, sorella, com'io senta la tua pena, — la *nostra* pena ».

Da non trascurare, nel lavoro poetico di Martini, una tenue ma singolare ispirazione agreste, bucolica, di tono lieve, nella quale a volta a volta ritornano due figure che corrono il rischio di cristallizzarsi nella stilizzazione di personaggi da egloga, Nando semplice e sereno villico e Tonio, « scabro pastore ». Più persuasivo Martini riesce quando non si adagia in un clima di morbidi seppur delicati sentimenti ma scava nelle più amare e lancinanti esperienze della sua vita: « *I morti vengono dall'isola lontana* » — nella prima redazione, più scabra e discorsiva ma vigorosa, apparsa in « *Questa è la mia terra* » — resterà forse una delle liriche più belle e persuasive di questo poeta. Nè si dovranno trascurare di lui quei componimenti suggeriti magari da ragioni occasionali in apparenza e dove pure il distacco, la decantazione della materia avviene quasi all'insaputa dell'autore che quella materia plasma, in un discorso spontaneo e quieto, senza badar troppo a limare e a tornire (Cfr. *Serata col mio compagno* ne « L'allegro racconto dei viventi »). Nè sarebbe facile, per questo poeta, puntualizzare gli influssi anche se una volta, leggendo *Fonte di primavera* (« Questa è la mia terra ») ci è accaduto di pensare al D'Annunzio « paradisiaco », e altrove (*Dopo una partita di calcio* in « Quaderno lombardo ») ci è parso di avvertire qualche suggestione di Saba. In un altro passo l'autore che si ricorda è Montale: *E c'era il pozzo* (nell'« Allegro racconto dei viventi »): « E c'era il pozzo: e l'acqua mattutina — vi cantava e, notturna, nella luna... — Ora il pozzo è corroso e la carrucola — in un lamento stride... Se dal cupo — fondo l'arrugginito secchio sale, — alle mie dure labbra l'acqua sa — d'amaro... ». E Montale aveva detto, con stile più incisivo e plastico, negli *Ossi di seppia*: « Cigola la carrucola del pozzo, — l'acqua sale alla luce e vi si fonde. — Trema un ricordo nel ricolmo secchio, — nel puro cerchio un'imagine ride. — Accosto il volto a evanescenti labbri: — si deforma il passato, si fa vecchio — appartiene ad un altro... ».

Se Martini è giunto, con un attento lavoro di auscultazione e di selezione, a conquistarsi un tono tutto suo, tesaurizzando con discrezione la lezione positiva dell'ermetismo per ciò che concerne la riduzione all'essenziale e la « depurazione » del discorso poetico, ciò non significa che sempre i risultati delle sue esperienze risultino in tutto convincenti e felici. Il pericolo più grave per questa poesia è la chiusura in una certa « maniera », lucente e melodica, dove le parole, a furia di ripetersi, finiscono per dare suono falso, come una moneta adulterata. Quante volte ritorna per esempio, in questi volumetti, la voce « oro »? (« foce d'oro », « sirene d'oro », « acqua d'oro », « clima d'oro », « cerchi d'oro », « corno d'oro » ecc.). Anche l'aggettivazione del resto, ad una lettura ripetuta, finisce per insospettire il lettore un po' scaltrito: troppe cose « celesti », « chiare », « favolose »; e anche i superlativi, dosati per lo più con equilibrio sapiente, scoprono alla fine il laboratorio o, peggio, l'artificio. A volte, poi, le situazioni troppo facili cercano scampo in un linguaggio che rivela una calcolata freschezza, e minaccia di scivolare nel lezioso: in altri casi i sentimenti non incidono perchè ormai scontati, il tono si abbassa (ma assai di rado) a una piatta discorsività, certe onomatopee ricordano il peggiore Pascoli (« Ora la rauca rana del pantano... » « Quaderno lombardo », pag. 40), taluni impasti eidetici risultano troppo lambiccati (« Tuono di prima estate — d'improvviso — fa luce dentro il grano un vialetto — grido d'uccelli elettrici » Ivi, pag. 42).

Ma perchè insistere sui limiti, sulle cadute? Non se ne trovano necessariamente in tutti i poeti? Ricerchiamo piuttosto il Martini più autentico, magari a sua insaputa, il Martini che sa l'alchimia di suggestivi e veloci impasti semantici (Si veda *Estate* « Tuonano i caldi venti per i monti, poi riposano in vaghi arcobaleni. — I serpenti hanno fulgidi colori, — scoppiano i frutti al suono della luce. — A fulvi balzi l'ora sale al rogo — del furibondo sole » (« L'allegro racconto dei viventi »). Un Martini surrealista? Sì, ma che in fondo non stona col Martini estaticamente idillico e musicale: « Al chiaro fiume scendono fanciulle — con anfore di luce: melodiose — acque l'attendono e rosee conchiglie. — E' primavera: e queste lavandaie — paion di lieve azzurro: liete al canto, — acque celesti attingono a creare — bianche bandiere alla gioia del vento » (« Le biciclette dell'alba »: *Lavandaie*).

Le cose buone di Martini non sono poche e rinviamo perciò il lettore direttamente ai testi de « Le biciclette dell'alba », dove si raccolgono gran parte delle poesie più felici di questo poeta: tra le quali vorremmo ricordare almeno quei *Maniscalchi* che colpirono anche Antonio Baldini e dove la poetica di Martini (« E forse l'arte è un respiro di musiche — segrete... — Un'innocenza armoniosa l'arte — nella disperazione della vita » in « Quaderno lombardo », p. 50) tocca una delle sue prove più alte e significative: « I maniscalchi che fecero d'oro — certe lontane sere d'infanzia — povera e solitaria, dove sono? — Dove s'è spenta quella lieta musica — di incudini? Ma dove tramontarono — i fantastici giuochi d'aria e fuoco — di quegli antichi fulvi giocolieri — cinti di stelle e lucido corame?... ».

ALBERTO FRATTINI

LETTERA AL DIRETTORE

Caro Direttore,

il prof. Gaetano Salvemini ha scritto due lettere aperte ai suoi Amici di « Libertà della cultura » (n. 20-21; aprile-maggio 1954, pp. 28-29), *e una è dedicata al prof. Gonnet, al gesuita padre Giacon e al ministro liberale Gaetano Martino. In essa, dopo aver esposto lo « scandalo » messinese secondo « i fatti », « gli corre debito di aggiungere » che il p. Giacon ha dato la propria versione sul tuo settimanale del 28 marzo. Dopo averla riferita, facendo seguire le singole affermazioni da alcune sue osservazioni critiche, conchiude: « Crede p. Giacon che noi siamo così incitrulliti da inghiottire una verità di questo genere?».*

Ebbene: siccome egli inframmezza le sue osservazioni critiche con qualche domanda di chiarimento, ecco in qual maniera posso rispondergli. Egli chiede come mai io venni informato a Roma a metà novembre *del conferimento di un incarico che fu di fatto affidato* il 24 dello stesso mese. *Sappia il prof. Salvemini che (avendo cercato io stesso, soltanto in questi giorni, di conoscere i particolari precisi dell'increscìosa vicenda) il giorno 9 novembre, in una seduta, alla quale non partecipai e che rimase senza deliberazioni definitive, dal prof. Gambi, in nome dei proff. Spini e Pincherle, venne proposto il conferimento dell'incarico al prof. Gonnet; furono sollevate difficoltà sulla conoscenza da parte del candidato delle letterature classiche, venne affermato e negato che fosse valdese, venne pregato il prof. Gambi di assumere informazioni più precise, con la decisione finale di soprassedere fino a una nuova seduta di Facoltà. A Roma, un indiscreto e precipitoso informatore riferì in proposito e, come suole accadere e ogni storico sa, la semplice proposta divenne conferimento già deliberato. E questo io seppi a Roma. Il 24 novembre il prof. Gambi a Messina assicura che il prof. Spini si rende garante della conoscenza del greco da parte del prof. Gonnet. Il prof. Colonna, pur dando il suo voto favorevole, fa porre a verbale le due note riserve. Il sottoscritto giunge a Messina il 26 sera. Ecco, prof. Salvemini, come sono andate le cose.*

E come sono andate il prof. Colonna ha cercato da mesi di darne una versione sul « Ponte » e recentemente su « Libertà della cultura », ma le sue lettere aperte non vengono pubblicate. Io torno ad affermare nella forma più categorica: Non ho fatto assolutamente nulla per provocare il mutamento di parere del Preside e del prof. Colonna; andato a Messina li ho trovati decisi a tornar sopra alla deliberazione presa. *Creda o non creda il prof. Salvemini, la mia affermazione è fatta con la tranquillità e sicurezza di chi non teme nessuna smentita, di nessuna maniera, da parte di nessuno. La sfida è delle più aperte.*

Del resto il prof. Salvemini si sarebbe dovuto accorgere, secondo la « fonte » dello « scandalo » messinese, che, a rigore, Gambi, nell'intervista concessa alla « Voce Repubblicana » il 24 dicembre, ha affermato che io avevo propriamente parlato del caso Gonnet con lui e con Moscati, non col Preside e con Colonna, i quali dal voto positivo del 24 novembre erano passati alla disposizione di revocarlo; e che l'intervistatore era andato molto al di là delle informazioni concesse da Gambi, e aveva conchiuso che si doveva a me se l'incarico non era stato più conferito: illazione illegittima, arbitraria e maligna, in cui è caduto anche Salvatorelli nell'articolo su « Il Mondo » del 29 dicembre. E' tanto vero ciò che Gambi, invitato alcuni giorni fa da tutti i colleghi della Facoltà, compreso Moscati, a pubblicare in questo senso, per dissipare ogni equivoco, una rettifica, riconobbe essere questa l'autentica verità, ma, dopo alterne promesse e perplessità, gliene è mancato il coraggio. I colleghi delle Facoltà di Lettere e filosofia sapranno così che uomo è, e i lettori di Idea *giudicheranno da quale parte sia la faziosità.*

Caro Direttore, grazie dell'ospitalità, anche se sarà tutto tempo sprecato, il tuo, il mio e dei lettori, assistere a questa triste vicenda.

Il tuo aff.mo

GIACON

DEL BAROCCO

Luciano Anceschi ha recentemente raccolto, per l'editore fiorentino Vallecchi, diversi suoi saggi, da lui pubblicati, fra il 1942 e il 1952, su varie riviste, o premessi a raccolte liriche o a traduzioni di importanti testi stranieri.

Il saggio più impegnativo del volume (Luciano Anceschi, *Del Barocco e altre prove*, Vallecchi) ci appare chiaramente il secondo della silloge, la prima, che porta il complessivo titolo « Del Barocco ». Questo « Rapporto sull'idea del Barocco » inizia con un interessante accostamento fra la « Disputa del Laocoonte », che fiorì tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento, e che definì, attraverso le precisazioni del Winckelmann, del Goethe, del Lessing, del Schopenhauer, la natura dell'arte classica, del suo lineare geometrismo, e la « Disputa del Barocco », che fiorì invece tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e che definì, attraverso le illuminazioni del Nietzche e del Wölfflin, la natura dell'arte barocca, del suo irrequieto dinamismo.

Classicismo, Barocchismo, arte apollinea, arte dionisiaca, forme che pesano, forme che volano; sono queste le due « costanti » storiche, i due « eoni » che, secondo il Nietzche, il Wölfflin, lo Spoerri e il D'Ors (del quale però Anceschi non condivide pienamente la tesi, mentre Croce e De Blasi la rifiutano addirittura), rispondono, nella loro perfetta antiteticità, dall'Età Antica al Decadentismo, alla legge dicotomica, non solo della vita dell'arte, ma della civiltà stessa. La riabilitazione del Barocco, è vero (chiarisce l'Anceschi), « si celebrò verso la fine dell'Ottocento » (del 1872 è « Die Geburt der Tragödie » del Nietzche, del 1888 « Renaissance und Barock » del Wölfflin), quando la sua nozione fu allargata a categoria universale dello spirito umano, sì che il Romanticismo stesso apparirà più tardi quasi una « specificazione » del Barocco (al D'Ors, ricorda l'Anceschi, che ne ha tradotto in italiano il trattato « Del Barocco », e noi aggiungeremmo anche al Farinelli); ma già nella Germania della prima metà di quel secolo doveva, secondo l'autore, formarsi per merito del dottissimo Kugler e dello stesso Burckardt, suo allievo ed amico, l'atmosfera critica necessaria a tale riabilitazione. De Sanctis (che fu poi collega, a Zurigo, del Burckardt), vorrà più tardi spiegare il Secentismo letterario italiano « in modi analoghi » a quelli con cui Kugler e Burckardt tentarono di intendere quello artistico; ma solo Nietzche avvertirà pienamente nella precedente condanna del Barocco un puro atteggiamento pedantesco, e scorgerà un fermentare inquietissimo di sentimento barocco « nell'idea e nell'immaginazione stessa dell'antica Grecia » (sulle sue orme, e su quelle del Wölfflin, che scoprirà l'esistenza di un barocco romano antico, Eugenio D'Ors individuerà poi vari barocchi storici, ben definiti nel tempo, come aspetti e momenti di un « barocco ideale », un barocco pristinus, archaicus, alexandrinus, etc.; ventun forme storiche, in tutto, di barocco).

Felice intuizione, quella del Nietzche, ma appena abbozzata (egli osserva, fra l'altro, che « la musica è forse lo stile barocco »); spetterà al Wölfflin la prima affermazione del barocco come categoria psicologica al di fuori del tempo. Il Wölfflin « venne come l'uomo conveniente al momento opportuno per rivedere questa intricata materia ». Con la sua opera il passo è fatto, e da quel momento sarà aperta la Disputa sul Barocco, che ebbe largo successo. Solo dopo « Renaissance und Barock », « Riegl potè guardare serenamente al Barocco, non come ad una decadenza, ma come ad un periodo diverso dai precedenti ». Seguiranno poi innumerevoli proposte, e sulla vera e propria arte barocca, e sulla poesia barocca (Schmarsow, Weisbach, Weingartner, Toffanin, Praz). E indagini sulla musica, e rivalutazioni musicali, e proposte ancora circa i limiti cronologici e l'area geografica di quel sentimento (l'Anceschi allude qui evidentemente al D'Ovidio e al Farinelli).

Dopo una simile radicale rivalutazione del Barocco, non poteva secondo l'Anceschi non farsi viva la « tradizione classicistica e romantico-risorgimentale » italiana, « naturalmente disposta » ad una opposta svalutazione. Al Croce infatti (Storia dell'età barocca in Italia) il barocco apparve, « non già un momento storico della vita dell'arte », ma una varietà del brutto, e le sue opinioni, proposte tra il 1925 e il 1929, presto si diffusero, suscitando però una immancabile reazione (D'Ors, Calcaterra). Il pensiero del D'Ors, più compiuta espressione della reazione europea a tale nuova svalutazione del Barocco, non fece quindi che ribadire i concetti del Nietzche e del Wölfflin, in una sorta di dualismo estetico. Verrà poi l'analisi penetrante del Calcaterra (Parnaso in rivolta) a porre particolarmente l'accento sul barocco letterario italiano del Seicento e a rivalutare l'arte metaforica di Giovan Battista Marino, come altri aveva rivalutata quella del Borromini. Concludendo, l'Anceschi ritiene impossibile che oggi, in una civiltà in cui la poesia di Gongora è così ammirata (e ne sono prova, in Italia, le belle traduzioni di Ungaretti e di Mario Socrate), in un tempo, come quello d'oggi, di così minuta consapevolezza critica, « un uomo di gusto qualche poco avvertito e informato » possa ormai più « condividere i modi della svalutazione risorgimentale del Marino, del Bartoli ». Così la « Disputa del Barocco » acquista, secondo l'autore del saggio, un senso tanto più attivo « per la nostra coscienza di uomini di un'età che, per tante ragioni, è figlia anche del Barocco ».

Della stessa silloge « Del Barocco » fanno parte altri due saggi, « La poetica del Bartoli » e « Formazione del Vico », anch'essi singolarmente indicativi di quella originalità di gusto con cui l'Anceschi sa affrontare i più difficili problemi culturali, specialmente quelli che più intimamente si inseriscono nel vivo della cultura contemporanea. Le pagine del Bartoli sono per il critico « pagine di equilibrio perfetto, pur nel periodare copioso e prolungatissimo, e davvero come dorate ». Per comprenderle e apprezzarle, occorre superare il limite del « pregiudizio romantico-risorgimentale », sulle orme di Giacomo Leopardi, in cui speciali condizioni storiche e di gusto personale favorirono il determinarsi di una simpatia, di un affetto tenaci verso l'artista seicentesco, come possiamo vedere da tante pagine dello « Zibaldone ». Il prosatore-gesuita (prosatore-gesuita, non gesuita-prosatore, conformemente a quanto spiega l'Anceschi stesso, perchè « anche quando ricorda l'azione costruttiva e coltivatrice della Compagnia di Gesù, anche quando imbastisce moralità o prediche, il Bartoli è soprattutto un artista ») appare sostanzialmente al critico come un saggista moderno, la cui passione più vera fu il sentimento dello stile: « qui è la sua dolcissima forza, la sua rapita felicità ».

Nelle pieghe dello stile è pure da ricercare, secondo l'autore del libro, la chiave più certa per aprire un testo quale la « Scienza Nuova ». Nel saggio « La formazione del Vico », l'autore ci parla di una vichiana « sensibilità della parola », di un « tessuto estremamente composito » dello stile del Vico, nati, sia questo che quella, dalle sue esperienze del Marinismo, dalla sua ammirazione per il Lubrano, dalla sua adesione, infine, alla reazione puristica e all'Arcadia. Nella « tensione secentesca del periodare umanistico » è quindi già « una prima condizione dell'oscurità vichiana »; perchè la lingua del Vico « è sempre rigorosa di saldi remoti nutrimenti », « ricca di metafore di oggetti pronti ai sensi, e piena d'alte immagini e affetti » (l'Anceschi contrappone alla « pericolosa eleganza delle geometrie » e al « purissimo disegno della sintassi » del cartesiano « Discours », la « intellettuale fantasia » e addirittura il « lirico delirio della ragione », che inquieta le pagine della « Scienza Nuova »). E filologia e filosofia, etimologia e storia, poesia e poetica, diritto romano ed eroico, rimarranno, sempre, « i temi fondamentali », nel suo vario svolgimento, del pensiero del Vico, della cui storia il critico-filosofo tenta un felice abbozzo: « di fronte alla luce della ragione, che vorrebbe instaurare un nuovo mondo tutto felice di verità e che dimentica volentieri l'esperienza e l'autorità del passato, il Vico non sa rinunciare alla forza delle memorie, alla gloria della civiltà, e vuol mostrare la possibilità di sostenere razionalmente uno studio che ai cartesiani sembrava ozioso ed inutile: vuol garantire la filologia per mezzo della filosofia ».

Rimarrebbe da dire del saggio dedicato dall'Anceschi a una « possibile poetica lombarda », saggio che, nella compagine del libro, fa parte a sè. A una « linea lombarda » nella nostra letteratura, dal Parini al Manzoni, dal Porta al Rovani, dal Linati al Gadda, accennai io stesso in un mio articolo — recensione — apparso su questo stesso giornale. E già nel saggio su « La poetica del Bartoli » l'Anceschi aveva abbozzato il concetto di una linea letteraria emiliana, dal Bartoli a Serra, dall'Ariosto a Bacchelli, con sue precipue caratteristiche. Anche questo saggio su una possibile poetica lombarda muove dunque dallo stesso sentimento, tutto anceschiano, di una « geografia letteraria ». Alcuni nomi di poeti lombardi contemporanei conducono pertanto l'Anceschi a ritrovare « una particolare disposizione lombarda della lirica nuova », e ricordi autobiografici degli anni fra il '30 e il '36 affiorano alla mente del critico, di quelli nei quali a Milano « una strana indolenza del gusto mescolava ancora fanghiglia di crepuscolarismo disfatto e inerte a desolati residui di ingiustificate stravaganze futuriste e ad eccitanti di incredibile sensualità dannunziana ». E del '32 l'Anceschi ricorda la venuta a Milano di Sinisgalli, del '33 di Sereni, del '34 di Quasimodo e di Gatto.

Furono anni, per la Milano letteraria, « fermentanti di malessere ma anche di vitale fertilità ». I giovani letterati, studenti della Università si aprivano allora per la prima volta alla conoscenza della poesia di un Ungaretti, di un Montale, della critica di un Gargiulo, di un De Robertis, di taluni francesi, della filosofia di un Heidegger, di uno Jaspers, di un Croce bergsonianamente interpretato. Milano davvero, allora, « più d'ogni altra città d'Italia pareva sentire il vento frizzante e diverso dell'Europa vicina ». E' in quel clima che nacque la poesia dalla « avara vena » di Sereni, analizzata in particolare dal critico nei suoi due momenti, dei quali egli cita alcuni saggi; e « la geografia lirica » della poesia di Sereni gli appare « affatto lombarda (e poi emiliana) per certi luoghi sempre consueti e riconoscibili, con un vago presentimento d'Europa ».

Dopo aver detto di Sereni, il critico ricorda le liriche di Erba (« una sorta di Prévert filologo e lombardo »), di Orelli (« questo lombardo della Svizzera »), di Modesti, di Risi, poeti tutti per i quali la

(continua a pag. 3)

BRUNO LUSARDI

Luglio 1954

CO

un'età che, anche del rocco » fan- poetica del Vico », an- i di quella Anceschi sa lemi cultu- più intima- della cul- ne del Bar- ne di equi- lare copioso come dora- rezzarle, oc- pregiudizio lle orme di eciali condi- sonale favo- simpatia, di seicentesco, ante pagine atore-gesuita ita-prosatore, a l'Anceschi ndo ricorda atrice della uando imba- il Bartoli è e sostanzial- gista moder- fu il senti- sua dolcissi- ità ». pure da ri- ibro, la chia- testo quale gio « La for- ci parla di lla parola », composito » a questo che del Marini- per il Lu- fine, alla rea- . Nella « ten- are umanisti- a condizione hè la lingua a di saldi re- metafore di na d'alte im- i contrappone delle geome- no della sin- urs », la « in- rittura il « li- che inquieta ova »). E filo- e storia, poe- no ed eroico, i fondamenta- nto, del pen- ria il critico- bbozzo: « di e, che vorreb- ndo tutto fe- tica volentieri passato, il Vi- rza delle me- iviltà, e vuol stenere razio- cartesiani sem- ol garantire la ilosofia ». aggio dedicato sibile poetica lla compagine A una « linea etteratura, dal rta al Rovani, ai io stesso in ne — apparso E già nel sag- rtoli » l'Ance- ncetto di una dal Bartoli a helli, con sue he questo sag- tica lombarda o sentimento, geografia let- oeti lombardi pertanto l'An- ticolare dispo- ca nuova », e i anni fra il mente del cri- Milano « una mescolava an- larismo disfat- ui di ingiusti- e ad eccitanti nunziana ». E a venuta a Mi- di Sereni, del to. ano letteraria, ma anche di letterati, stu- privano allora noscenza della i un Montale, lo, di un De i, della filoso- Jaspers, di un terpretato. Mi- a d'ogni altra il vento friz- vicina ». E' in poesia dalla lizzata in par- due momenti, saggi; e « la sia di Sereni la (e poi emi- pre consueti e presentimento

eni, il critico « una sorta di o »), di Orelli Svizzera »), di per i quali la

UNO LUSARDI

REALISMO E UMANITÀ DI CESARE TALLONE

Il centenario dalla nascita del pittore Cesare Tallone è stato celebrato con una mostra molto accurata, anche se incompleta, delle sue opere, che, dopo aver trovato, sulla fine dell'anno scorso, una degna sede nelle sale del Palazzo Comunale di Bergamo, è stata portata recentemente a Milano nelle sale della rinnovata « Permanente », mentre già si annuncia, per l'inizio dell'estate, il turno di Savona, dove il pittore nacque, da famiglia alessandrina, il 26 agosto 1853. A meno che non si pensi di portare, come sarebbe logico, la mostra anche ad Alessandria, si concluderà, quindi, a Savona l'itinerario di una celebrazione che ha riproposto alla critica moderna l'opera di un pittore fra i più vivi e sinceri del nostro tardo Ottocento.

L'itinerario si svolge nei luoghi ove il Tallone soggiornò e lavorò più a lungo, lasciando dietro di sè le più sicure testimonianze della sua personalità di uomo, di artista e di maestro, con ricordi incancellabili e con opere notevoli per forza pittorica e sincerità d'ispirazione.

Dopo aver avuto come primo maestro un modesto pittore e decoratore, il Sassi, con il quale percorse su e giù le stupende strade della Riviera ligure, osservando la natura con amore e appassionandosi sempre più alla pittura, Tallone venne a Milano, dove, il 14 dicembre del 1872, s'iscrisse all'Accademia di Brera.

Dal novembre 1876 al luglio dell'80, sempre a Brera, completa la sua educazione artistica presso la scuola di pittura di Giuseppe Bertini. Nel 1877, Cesare Tallone esegue il suo saggio scolastico per fine d'anno su tema tratto dal Gregorovius: « Il trionfo del Cristianesimo ai tempi di Alarico », riportandone il premio. Il tema lo affascina e, infatti, più tardi, nel 1879, ritorna a svolgerlo, ma con ben più ampio sviluppo e più acuto approfondimento, chè, nel frattempo, le sue qualità pittoriche si erano consolidate, attraverso un senso plastico della forma e la filtrazione del colore nel tono pastoso. Nel 1885, in seguito a concorso, diviene titolare della cattedra di pittura all'Accademia Carrara di Bergamo.

Alternando l'insegnamento al suo lavoro pittorico, Tallone mette a fuoco il suo caldo e appassionato sentimento per la natura. La sposa e i numerosi figlioli — pazienti e dolci modelli — colti e fissati nei più vari e poetici atteggiamenti della loro vita, divengono i protagonisti dei suoi dipinti, insieme a qualche rude e tipica figura bergamasca. Ma il suo forte senso della realtà, la necessità di approfondire ogni aspetto della natura, non potevano fermarsi alla figura umana, della quale cercava di esprimere il carattere e l'umanità, cosicchè egli portò la sua ansia di ricerca anche nello studio del paesaggio, riprendendo, con un linguaggio più sciolto e un accento più commosso, il colloquio con la natura, che tanto l'aveva affascinato sin dagli anni della sua prima giovinezza, nei primi esercizi pittorici eseguiti con la guida del Sassi.

L'aereo, leggero, luminoso paesaggio bergamasco, che, dalla tranquilla pianura, compresa fra i fiumi Brembo e Serio, arriva come un anelito di purezza alle sognanti colline, sulle quali trema nell'aria la città antica con tutte le sue torri, respira nei dipinti del Tallone come in un racconto, per mezzo di una pennellata larga, sensuale e di un colore vivo e fresco.

Gli anni trascorsi a Bergamo, sono decisivi per il Tallone. Qui completa la sua personalità artistica, su una visione sana, forte, un poco provinciale della realtà, con una pittura basata su precisi rapporti tonali della luce e una forma plastica larga, in cui si riassumono gli elementi naturali del vero.

Nel 1898, dopo quattordici anni di fecondo insegnamento, Tallone lascia Bergamo e l'Accademia Carrara per stabilirsi a Milano, quale professore di pittura a Brera, in seguito a regolare concorso. Nel 1908, in tempi in cui i premi erano rari e rappresentavano, perciò, un'autentica consacrazione per un artista, consegue il Premio Principe Umberto con il *Ritratto della signora Castelli*. Il 21 giugno del 1919, dopo pochi mesi che aveva lasciato l'insegnamento, a cagione, appunto della sua malattia, muore in Milano.

Negli anni, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo nuovo, andava intanto maturando in Italia una nuova concezione pittorica, che, pur partendo dagli impressionisti e dai contemporanei puntinisti francesi, cercava una propria epressione — per altro mai pienamente raggiunta — per mezzo della divisione coloristica della luce secondo le precise regole della scienza ottica. Da ciò il nome di Divisionismo assunto da questa nuova tendenza che, nonostante l'apporto appassionato e il lavoro tormentoso di pittori come Segantini, Pellizza, Grubicy, si disarticolò, smarrì il senso delle sue ragioni espressive e la sua visione unitaria tra gli scogli di questioni esteriori e di problemi di pura tecnica, senza possibilità di soluzione.

Cesare Tallone rappresentò di fronte ai divisionisti, che in quel periodo prendevano sempre più campo conquistando l'interesse e il contributo dei più vivi artisti delle nuove generazioni, destinati poi a sfociare nel Futurismo, un'opposizione spontanea, sincera, che non aveva assolutamente niente di voluto e di polemico.

Tallone si trovò in questa posizione, nella pittura del suo tempo, senza alcun preconcetto estetico, seguendo solo il suo temperamento, le sue idee, che lo portarono dinanzi al vero, in un diretto contatto fra l'uomo e la natura, l'artista e la realtà.

La sua interpretazione è sempre sincera, onesta, chiara, senza calcoli intellettualistici, senza significazioni simboliche, che pure in quei tempi erano venute di moda attraverso il verismo letterario del Sartorio e di Ettore Tito. Tallone ci dà della natura e della figura umana un'immagine diretta, immediata e commossa. Il suo verismo è lontano sia dagli stimoli romantici sia da significati allegorici e continua, con uno spirito più moderno e libero, la tradizione realistica dell'Ottocento, aprendo la strada all'impressionismo lombardo, che vedrà nel Gola il suo migliore rappresentante.

I ritratti sono resi con una pennellata larga e riassuntiva che blocca plasticamente i volumi e, attraverso una tinteggiatura tonale, densa e pastosa, illuminata da squarci improvvisi, rivelano significati interiori e un'aderenza psicologica al personaggio. Si guardi il *Ritratto del Colonnello Vittore Tasca*, fissato con evidenza in un atteggiamento di riposo con le gambe accavallate, reso nella sua imponenza plastica, con precisione di taglio e la trasparenza dei neri sul fondo bruno. Oppure il *Ritratto di Luigi Bernasconi*, dove i neri preziosi del vestito sono rotti con suggestivo effetto dalla luce bionda e calda del viso e delle mani, acceso da un'emozione interna. E ancora il *Ritratto del Tenente Buffa*, dipinto d'impeto, dal piglio militaresco e un poco spavaldo, che dà un forte carattere a tutta la figura con viva evidenza al modello.

Nei ritratti femminili la rudezza espressiva, un poco grossolana, della materia e della pennellata, pur senza perdere la sua forza istintiva, si attenua, si ammorbidisce dinanzi alla grazia e alla dolcezza delle espressioni e degli atteggiamenti muliebri. I visi s'illuminano di una pensosa malinconia e le carni, anche nelle pose più audaci, s'accendono di toni pastosi, elaborati con una larga modellazione plastica. Gli abiti che fasciano con sottili trasparenze i corpi delle belle donne, rispecchiano con vivacità e precisione la moda, la società, il mondo in cui esse vissero e di cui furono le fatali protagoniste.

Ricordiamo il magistrale *Ritratto della signora Castelli*, di un'imponenza quasi regale, e il *Ritratto della signora Nulli*, dallo sguardo soave e malinconico, allo stesso tempo, rapito in una luce che accende e impreziosisce tutta la figura.

Le accensioni improvvise e saettanti della luce alta, che taglia le zone d'ombra del dipinto graduando i rapporti tonali e le masse plastiche, si notano anche nei paesaggi rapidamente e solidamente eseguiti sul vero con una pennellata ricca e succosa.

Si guardino specialmente i paesaggi intensi dei freschi colli bergamaschi aperti nel sole, che il Tallone rende con spirito narrativo, senza però soffermarsi sui particolari, riassunti con larghe masse e un colore pastoso. Si guardino ancora le visioni della Roma antica, mosse da belle annotazioni coloristiche, ma, soprattutto, i paesaggi di montagna, dipinti con semplicità espressiva e forza costruttiva insieme, alcuni dei quali, per il vigore della pennellata e la larghezza della visione, preludono quasi a certe potenti sintesi di Sironi.

Pittura sana, cordiale, sincera, che rimane nella tradizione naturalistica italiana con un suo sapore, forse un poco provinciale, ma con una misura sempre autentica, allargandone il respiro in un clima realistico più aperto, più intenso, in una parola più moderno.

L'influsso di Cesare Tallone sulla pittura del suo tempo e su quella che venne dopo lui, per quanto modesto, andrà oltre il limite di un'opera consegnata al tempo, oltre le ragioni mutevoli del gusto, come un esempio di probità artistica e di un caldo sentimento umano della realtà.

ENOTRIO MASTROLONARDO

MUSICA E MUSICISTI NELLO STATO MODERNO

Uno degli aspetti più significativi della nostra epoca è quello della sicura, graduale, costante evoluzione del fenomeno sociale.

Anche l'arte non ha potuto sottrarsi a questo influsso cosicchè, da fatto aulico o riservato, qual'era inizialmente, si è trasformata in uno strumento spiritualmente oggettivo della società contemporanea.

Questa trasformazione ha, storicamente, origini relativamente recenti; riteniamo sufficiente qualche riferimento limitato all'epoca moderna. In questo periodo l'evoluzione sociale dell'arte è naturalmente, strettamente collegata allo sviluppo dell'individualismo.

I « diritti dell'uomo » proclamati dalla rivoluzione francese hanno favorevolmente contribuito a questo sviluppo.

In virtù di questa conquista la cui straordinaria importanza non ha bisogno di essere sottolineata in questa sede, l'orientamento spirituale e pratico della società umana risulta completamente trasformato. L'artista tra i primi formalmente e sostanzialmente muta decisamente il suo atteggiamento nei confronti della propria arte.

Per quanto ci riguarda, ai tempi di un Palestrina, di un Frescobaldi, di un Bach il musicista era al « servizio » di mecenati (normalmente di alto lignaggio) per i quali doveva artisticamente « produrre » come un qualsiasi impiegato specializzato d'oggidì. L'idea di poter sfruttare come possibilità di guadagno le proprie composizioni era per esso inconcepibile.

Quando con il romanticismo si raggiunse l'esasperazione dell'individualismo e l'artista cominciò a rivalutare spiritualmente e soprattutto « praticamente » il proprio talento, sorsero, si moltiplicarono con spaventoso crescendo gli editori, coloro cioè che più o meno concretamente gli garantivano il valore commerciale di questo talento.

In tal modo l'artista si avviava al raggiungimento di due importanti mete: l'indipendenza spirituale e materiale assicurate in seguito dalla sempre crescente partecipazione della collettività al fenomeno artistico.

Questa partecipazione ha assunto attualmente così notevole importanza da richiedere non solo nuove forme di protezione economica del lavoro artistico (vedi per esempio l'istituzione dei diritti d'autore) ma anche l'intervento dello Stato il quale si esplica sotto il duplice aspetto finanziario e amministrativo.

Lo Stato si trasforma così in protettore e mecenate e, per conto del contribuente, elargisce annualmente un cospicuo fondo che viene distribuito ai numerosi Enti per le varie manifestazioni artistiche, i quali Enti in tal modo garantiscono la continuità di lavoro ad un notevole numero di professionisti.

Per le numerose conseguenze benefiche che esso comporta questo atteggiamento sociale oltrechè costituire un positivo fattore economico dovrebbe essere per il musicista una favorevole, incoraggiante premessa alla propria attività artistica.

Ma, qui cominciano le dolenti note, l'attuazione pratica di questo atteggiamento lascia molto a desiderare.

Non si tratta di esaminare i noti motivi dei profondi rivolgimenti estetici storici e sociali perchè nei riguardi del problema in discussione essi hanno un interesse assolutamente marginale. Si devono invece indagare le cause di un cattivo o meglio mancato funzionamento di questo complesso, delicato ingranaggio sorto dall'impulso sociale impresso all'arte.

Queste cause a nostro avviso debbono attribuirsi a motivi esclusivamente formali o meglio, per esprimerci con attualità di linguaggio, a ragioni di carattere amministrativo.

Occorre una indispensabile restaurazione morale che consenta allo Stato, ai comuni, agli enti, al pubblico, agli artisti, alla critica, ai lavoratori dello spettacolo, una più fruttuosa, reciproca collaborazione; che attui un più razionale, efficiente impiego dei vari quadri artistici, tecnici e amministrativi dei vari enti.

E' questa l'unica via per poter sanare i gravi e persino indecorosi incovenienti che si verificano con allarmante frequenza.

Solo allora il musicista potrà essere messo in condizioni di tornare a « sentire » lo stimolo del pubblico, il bisogno del fecondo contatto con esso evitando in tal modo quella pericolosa tendenza al mestiere che è una delle principali calamità dell'arte moderna.

Solo allora l'incompetenza, la presunzione, l'arido, sordo, gretto egoismo potranno essere estirpati dai vari Enti il cui principale scopo deve essere quello di promuovere l'educazione estetica del pubblico (cioè del contribuente) e di soddisfarne comprendere le naturali esigenze interiori.

DANTE ULLU

LA PIANTA DEGLI INCAS

TRA I TOSSICOMANI E I CONTRABBANDIERI

L'ambizione di vivere intensamente la vita, è giunta a sfruttare l'uso di un medicinale. La cocaina, il famoso alcaloide che ha un posto di merito nella farmacologia moderna, cadde in mano agli speculatori. La estesa fabbricazione, già intensificata in Germania, l'organizzato traffico degli stupefacenti, l'alimentazione dello snobismo della generazione decaduta, furono condizioni favorevoli allo sviluppo della tossicomania e all'incremento del commercio clandestino del pericoloso alcaloide.

I tossicomani hanno trovato valido aiuto nei contrabbandieri. Essi non aspettavano che la buona occasione e, profittando del decadimento del buon costume, dopo la guerra del 1915-18, per avidità di guadagni, estesero la piaga del cocainismo. Nel 1923, infatti, la lotta contro l'uso degli stupefacenti si sostanzializzò in provvedimenti di legge contro il commercio abusivo e, mentre l'iniziativa fu presa dalla Società delle Nazioni, otto anni dopo, il 13 luglio 1931, ebbe luogo in Ginevra la stipulazione della Convenzione internazionale per la disciplina della fabbricazione e del commercio degli stupefacenti ch'ebbe vigore in tutta l'Europa occidentale. La Gazzetta Ufficiale del 1° marzo 1930 (n. 50) e del 31 luglio 1931 (n. 175), comprende l'elenco ufficiale delle sostanze tossiche, tra le quali figurano: le foglie di Coca; l'estratto idroalcoolico e fluido; la cocaina e gli altri alcaloidi con i relativi sali e derivati, oltre a qualsiasi altra preparazione contenente più del 0,10% di cocaina.

☆

In primo luogo occorre fare la storia della pianta. Gli Incas onoravano il mondo vegetale. Tra le tante specie di piante ritenute di gran pregio, la più nota, la più discussa, la più importante, è la Coca (Erytroxylon Coca, Lamk). Il decennale, celebrato da quell'antico popolo, con cinque giorni di digiuno, era sostenuto con alta disposizione di spirito, soltanto masticando le foglie della provvida Coca.

Eritroxilea, originaria del Perù e del Chili, diffusa nelle regioni umide e calde per le sue virtù medicinali, cresce nelle Ande ed è anche largamente coltivata nelle regioni tropicali dell'America e delle Indie.

In Bolivia, nella Columbia, nel Brasile e nell'Argentina, fu importata nei primi tempi che la specie, ritenuta universalmente pregevole, era ricercata e protetta.

In un secondo tempo, la diffusione ebbe luogo nelle Indie Orientali, a Ceylon, a Giava e nella Giamaica.

In Europa la importazione rimonta al 1858, per Paolo Mantegazza, dall'America del Sud. Lo scienziato italiano mise in evidenza, in quella occasione, l'uso che di tal droga facevano gli indigeni, sotto una forma graziosamente popolare. La speciale diffusione e la particolare stima che si ha della pianta in Bolivia, ha fatto conoscere più comunemente la specie sotto il nome di Coca boliviana. Ma l'adattamento alle varie condizioni ambientali, oltre ad una rarità che ha usurpato la fama della specie originaria, la bolivianum, ha reso popolare la varietà novo-granotense del Perù, a prescindere da una specie d'importanza industriale, non farmaceutica, che fornisce una ricercata sostanza colorante rossa: l'Erytroxylon areolatum.

Come tutte le piante utilitarie, la Coca si è cercato d'introdurla in ogni dove. Ma i tentativi, s'intende, non sono sempre riusciti. Nelle regioni tropicali il vigoroso arbusto di Erytroxylon Coca raggiunge fino a tre metri d'altezza e può esser coltivato ad altitudini considerevoli: in Bolivia dai 700 ai 2000 metri. In Italia si sono avuti buoni esperimenti di coltivazione nei terreni grassi, caldo-umidi.

La pianta fiorisce in aprile. Ha i fiori piccoli, giallognoli, ascellari, solitari o a gruppi. Il frutto è una drupa rossa. Le foglie, alterne, hanno colore verde lucente nella pagina superiore, giallastro nella inferiore, di forma ovato-ellittica, coriacee, brevemente picciolate, a margine intero, penninervie, lunghe circa 4 cm. e larghe 3. Esse hanno le virtù farmacologiche che rendono universale fama alla pianta. Il loro odore aromatico, somiglia molto a quello del tè.

Dopo il secondo anno di vita, consolidata la costituzione della pianta, lo sviluppo consente la raccolta delle foglie. Essa s'inizia col mese di marzo e si protrae, curando che la massa raccolta si secchi, man mano, convenientemente al sole.

☆

I primitivi del Perù e della Bolivia conobbero assai bene l'arbusto pregevole, per le sue particolari virtù afrodisiache. Essi usarono le foglie secche come masticatorio e gli Incas, apprese le qualità eccezionali, considerarono sacro l'arbusto. Considerarono, infatti, le foglie provvidenziali quasi strumento di uno stato di grazia, forse anche più influenti sullo spirito che sul corpo, poichè conferiscono eccezionale senso euforico che dà resistenza alle fatiche e non fa sentire la fame e la sete.

Gli Indiani, spesso obbligati dalle particolari loro abitudini di vita alla sopportazione dei disagi del nomadismo sotto considerevoli pesi, portano sempre appeso alla cintura il sacchetto (chuspa, o chualqui) ripieno di foglie di Coca ed una scatola di calce (chipta) o cenere di Chenopodium quinoa, o di altra pianta simile, che giova, nel rimasticare le foglie, alla più facile estrazione dei succhi. La masticazione dà fenomeni di anestesia degli annessi boccali che, inghiottendo la saliva, si estende agli altri organi dell'apparato digerente.

L'attivissimo commercio della Coca e dei suoi derivati, in tutto il mondo, è disciplinato non soltanto dalle leggi comuni, ma da particolari disposizioni d'igiene. L'indiscutibile importanza della droga deriva dal contenuto in cocaina che può dare notevoli benefici sotto l'aspetto medico.

Si deve a Goedeke (1855) e a Niemann (1859) la scoperta dell'alcaloide ($C_{17}\ H_{2}\ NO_{4}$), amaro, solidificabile, combinato ad acido cocainico.

Il consumo annuo per gli usi comuni dell'indigenato in America è certamente elevatissimo. Si calcola che la media sia di circa un milione di chilogrammi distribuito per un consumo giornaliero per individuo che va da 10 a 45 grammi. In tutto il mondo civile riconosciuto prezioso farmaco, di sollievo alle umane sofferenze, diviene inesorabile veleno in seguito all'abuso di continuità (cocainismo cronico) o all'eccesso delle dosi utilizzate. Venticinque, cinquanta centigrammi di cocaina possono determinare la morte di un adulto.

Paolo Mantegazza si occupò della Coca nei suoi « Elementi di igiene ». Sostenne senza limitazioni che essa sia per l'indiano primo elemento di fondamentale bisogno, tanto che nella vita quotidiana dell'indigenato è compresa la razione di foglie a scopo eccitante ed euforico. Per maggior garanzia, esperimentò pure su se stesso il consumo di 4-8 gr. di foglie, provando quello stato di benessere che egli esprime in: forza e mobilità aumentate, maggior vivacità, senso d'isolamento dal mondo esterno, tendenza ad una forma d'immobilità ch'è spesso interrotta da improvvisi impulsi di moto e poi seguita da sonno e visioni che, man mano, cedono alla normalizzazione dello stato fisiologico dell'organismo. Ma il medico italiano cadde certamente in errore considerando la Coca un prezioso alimento nervino. La prova ch'egli intese valorizzare era quella di essersi mantenuto per quaranta ore senza cibo e senza sentire alcuno stimolo per ricercarne, dopo aver masticato circa due once di coca.

Oggi la chimica è in grado di fornire tutte le precisazioni opportune, intorno alla famosa droga. Le foglie contengono 0,50-1% di cocaina, che generalmente si accompagnata ad un alto alcaloide liquido, detto igrina. E' solido, cristallizzabile, di sapore amaro, che agisce sul sistema nervoso, paralizzando le terminazioni periferiche. Gli effetti portano come conseguenza l'aumento della secrezione urinaria e del relativo contenuto in urea; provocano ipersecrezioni, elevazione di temperatura, accelerazione degli atti respiratori e delle pulsazioni.

La virtù antidolorifica della cocaina è largamente utilizzata in chirurgia e in oculistica, mediante soluzione all'1%. La rachianestesia si è avvantaggiata, rendendo possibile, per l'uso d'iniezioni nel canale vertebrale, la insensibilizzazione di estese regioni del corpo. Purtroppo, l'uso può generare una perniciosissima abitudine, vero e terribile vizio che avvilisce (cocainomania). Dalla somministrazione utile, o necessaria, si può dunque passare all'uso abituale; la gradualità delle sensazioni può giungere ad eccessi pericolosi. Gastralgie, dispepsia, stomatiti e gengiviti, vomito da gravidanza potrebbero curarsi con cocaina. Nei casi di depressione, di adinamismo, un infuso di foglie è altamente benefico. Le piccole dosi danno senso di benessere, di vigoria, di chiarezza mentale. Però esse diventano man mano insoddisfacenti e si ha quasi sempre la tentazione di ricorrere a dosi maggiori. E' così che s'incorre in un avvelenamento cronico che riduce l'organismo in uno stato tale da destare pietà. Allora il processo di eccitazione dà sproloquio, perdita di coscienza, convulsioni, sincope. L'avvelenamento è annunciato da un abbassamento di temperatura, notevolissimo pallore, dilatazione della pupilla, difficoltà di respiro.

ALFIO MUSMARRA

DEL BAROCCO

(continua da pag. 2)

Lombardia è « una immagine, un simbolo, o, tutt'al più, un segno fortuito d'incontri, un luogo di ragioni comuni, e di figure insistenti (i laghi, la Svizzera, Milano) ». Ma non si parli di « scuola » o di « gruppo », raccomanda l'Anceschi: la eventuale convergenza di questi poeti a un ordine di poetica, a una ragione di poesia, « è avvenuta, come si deve, dopo la poesia, senza programmi ».

Completano il volume due penetranti saggi sulle poetiche (classica la prima, romantica la seconda) dei pittori francesi Ingres e Delacroix.

BRUNO LUSARDI

◆ Anche quest'anno il benemerito Istituto del Dramma Sacro, diretto da Ferdinando Tamberlani, presenterà a Orvieto i suoi spettacoli, che sono oramai diventati una tradizione della storica città. La sacra rappresentazione *Miracolo del corporale*, di Anonimo del XIV Secolo, precederà *La leggenda di ognuno*, di Hugo von Hofmannstal, nell'adattamento italiano di Italo Zingarelli. La regia dello spettacolo sarà del Tamberlani. La manifestazione si svolgerà dinanzi al Duomo, cui il pubblico sarà guidato, ogni sera, da un corteo storico che partirà dal palazzo del Capitano del Popolo.

◆ Angelo Poliziano, nel quinto centenario della nascita, è stato nuovamente celebrato in Milano, al Circolo della Stampa. La *favola d'Orfeo* è stata presentata a un attento pubblico, per cura di Giovanangela Secchi Tarugi, nell'allestimento di Nicola Benois, con antiche musiche di Arrigo Isaak, rielaborate da Fausto Rezzonico.

IL PRIMO JOYCE

10.

Stephen Dedalus

Il *Portrait*, a differenza dello *Ulysses*, rientra nella prospettiva della tradizione narrativa di lingua inglese e, almeno nei confronti di quella prospettiva, può a buon diritto ritenersi il capolavoro di Joyce, il capolavoro cioè di un Joyce non ancora di proposito eccentrico, anche se non esente (ed è uno dei suoi titoli di merito) da stravaganze.

L'ambizione del giovane Joyce fu, come è noto e come l'autore a più riprese ce lo dichiara in *Stephen Hero* e soprattutto nel libro in questione, quella di scrivere un epos che ne riscattasse il volontario esilio e rivelasse alla nativa Dublino se stessa: in Stephen l'autore si proietta come in un nuovo messia che, sebbene sfugga alle «reti» della «nazionalità, della lingua, della religione», reca tuttavia seco il proprio nome, il nome del «suo parco», e si propone di plasmare, lontano dalla patria, «nella fucina dell'anima la coscienza increata» della sua razza, servendosi delle sole armi che possiede, le armi d'Ulisse: «il silenzio, l'esilio, e l'astuzia». Egli si presenta alla fine del libro nell'atteggiamento di un intellettuale Maometto che si propone di lanciare da lontano i presupposti di una nuova egira: e addirittura si rappresenta contrapponendosi con amaro e giovanile sprezzo al «contadino divenuto prete» con cui vede flirtare l'oggetto della sua sfortunata passione, come l'autentico sacerdote, il «sacerdote dell'eterna immaginazione che permuta il quotidiano pane dell'esperienza nel corpo radioso della perenne vita».

Joyce, come ci riferisce la biografia autorizzata del Gorman, partì da Dublino, sfidando la generale disapprovazione degli amici e proclamando che in dieci anni avrebbe lanciato un libro tale da far parlare di lui. Con curiosa e alquanto puntigliosa meticolosità egli in effetti data il *Portrait*: Dublino 1904 - Trieste 1914. Ma in realtà il libro non si conclude, sebbene l'autore che aveva ripudiato *Stephen Hero*, autorizzasse invece la pubblicazione del *Portrait* nella sua forma attuale. Il racconto, come si sa, s'interrompe di colpo alla fine per dar luogo a poche pagine di appunti diaristici che sono non tanto una conclusione quanto un breve preludio al romanzo successivo, allo *Ulysses* la cui realizzazione esigeva quel contrapporsi di corpo e spirito ottenuto dall'autore solamente a spese di un parziale sacrificio di Stephen a vantaggio del nuovo protagonista, Bloom. Qui lo spirito ha ancora il sopravvento al punto che il *Portrait* si potrebbe persino tipicizzare come «storia di un'anima» (1), di un'anima d'artista giovane, s'intende, e non a caso cito il sottotitolo del «Figlio della serva» di Strindberg. Quanto all'ambiente in cui si evolve, io credo onestamente che in pochi altri romanzi l'ambiente si converta in stato d'animo, o meglio, in stati d'anima più che in questo. E poichè l'anima nasce, secondo S. Tomaso, con cui l'autore aveva sin troppa familiarità (2), già nella concezione, era assai ragionevole che l'autore indagasse quest'anima d'artista «giovine» già nell'infanzia e nell'adolescenza. Esso comincia anche, al pari di *Finnegans Wake*, in aura favolosa, fra spunti di linguaggio fiabesco che suonano come oscuri vaticini. L'atmosfera del collegio è rievocata dal protagonista attraverso il ricordo del campo sportivo ad esso annesso, dove il pallone «ingrassata orbita di cuoio, vola come un pesante uccello nel crepuscolo grigio». Il lirismo alquanto febbrile e il morbido ritmo melodico che contrassegnano il tono di tutto il romanzo e ne accolgono le suggestioni simbolistiche, son già introdotti in codesto crepuscolare preludio riverberato dalla gracile solitudine di un fanciullo ipersensibile e sovraeccitato dai brividi della febbre. La rappresentazione si traduce tutta in istanti percettivi immediati e mediati dalla memoria: l'ambiente non precisato ma stratificato e come sfogliato della memoria vibratile e cangiante del protagonista, una memoria che come automaticamente si dispone docile e ribelle a evadere le leggi dello spazio e del tempo, seguendo leggi proprie e interne, che riceve e mantiene ma non rende, contempla passato e presente in un perenne fluire del ritmo interno della coscienza, nel quale gli accadimenti del tempo fisico non trovano nè indulgenze nè condoni. Il racconto si sviluppa pertanto in scene o piuttosto episodi e tempi e temi e motivi primari e secondari. I ragazzi corrono passandosi il pallone sul campo, un grido o uno scherzo, una frase o una parola evocano a getto continuo riflessioni che si organizzano in un ordine fantastico ed extratemporale, considerazioni, ricorrenti ricordi, nel ragazzo introspettivo e solitario. La sottana d'un gesuita svolazza al vento, mentre la carrozza con i genitori riparte, e Stephen, mentre contempla immobile i ragazzi che corrono e schiamazzano, l'accompagna con la fantasia fervida e ritrova l'ambiente di casa, le persone di casa, ognuna con i suoi caratteri reali e con l'alone di leggenda che la circonfonde e con le croci e le delizie della sua esistenza. Una parola ne evoca un'altra e s'associa a un ricordo che tutti i sensi, e la vista e l'udito e l'odorato e il tatto e il gusto concorrono a ricreare e risuscitare, e l'irreale sboccia dalla realtà sul suolo dell'immaginazione: «Rose bianche e rose rosse... rose color lavanda e crema e rose rosa eran belle a pensarle... Ma non si poteva avere una rosa verde. Ma forse in qualche parte del mondo si poteva». In queste prime pagine, che sono forse le più proustiane del più proustiano dei libri di Joyce, la fantasticheria, la *rêverie*, secondata dallo stato febbrile si estende, si prolunga e si scapriccia in tutti i sensi. Chiudendo e aprendo a turno i lobi delle orecchie Stephen evoca il treno in corsa che entra nelle gallerie e ne esce. Poco più tardi il disegno del globo, la prima tavola dell'atlante, che un compagno ha dipinto di verde e di marrone, gli evoca le due spazzole di quella donna importante che è Dante (forse dal celtico *danat* = bambinaia?), la spazzola col dorso di velluto verde per Parnell, quella col dorso di velluto marrone per Michael Davitt (3) (in testa all'atlante ha inserito il proprio nome nell'universo, il miscrocosmo attraverso diverse gradazioni nel macrocosmo: «*Stephen Dedalus/Class of elements/Clongowes Wood College/Sallins/County Kildare/Ireland/Europe/The World/The Universe*». Considera i misteri della parola e la parola Dio che è sempre Dio e tuttavia ha un diverso nome nelle diverse lingue. Le parole e gli istanti percettivi si moltiplicano e si sviluppano misteriosamente come altrettanti germi d'una produzione fantastica, un raccolto dell'immaginazione. Poi, accertata la febbre e costrettolo a letto, la *rêverie* si muta gradualmente in delirio e nel delirio si aggregano e si disgregano, si compongono e si ricompongono le immagini dominanti e ricorrenti di tutto il libro: il treno in corsa, i pali del telegrafo lungo la strada ferrata, gli emblemi del Natale imminente: il pungitopo e la verde edera, il tema fatidico del cancro annunciato già all'inizio del libro, che riaffiora negli *Exiles* e, per così dire esplode nell'apocalittica allegoria dello *Ulysses* (4), e l'immedesimarsi della vita puramente biologica e animalesca (i topi viscidi ai quali Stephen malato e semidelirante si confronta), e la contemplazione della morte, e il mare popolato d'onde e di navi, e la storia del suo paese nell'immagine deformata dal delirio d'un episodio saliente e recente: la morte di Parnell.

A questa introduzione segue immediatamente una fra le più ammirevoli scene joyciane, alla quale l'introduzione presta il tema centrale, la nota dominante: la scena del pranzo natalizio drammatizzata dalla discussione violenta intorno alla figura di Parnell, la sua scomunica da parte del clero irlandese e la sua morte. L'episodio traduce in grande stile quello della riunione dei nazionalisti nell'*Ivy Day Commitee* nei *Dubliners*. Ma la protagonista morale del breve dramma, la figura centrale i cui gesti e le cui parole toccano l'animo e la mente del ragazzo assai più a fondo delle pur drammatiche ed efficaci battute nazionalistiche, è Dante (5), col suo isterismo ma anche col suo coraggio e la sua severità.

(*continua*) **AUGUSTO GUIDI**

(1) Sono importanti, al riguardo, i giudizi di H. Kenner: «La difficoltà peculiare al *Portrait* può enunciarsi così. Le tre maggiori opere di Joyce son tre versioni diverse d'uno stesso tema: esse ripetono la medesima azione in modi differenti. Ma, al tempo stesso, sono in ordine di progressione. La tensione del *Portrait* nasce dalla visione priva della materia, dello *Ulysses* dalla materia priva di spirito, di *Finnegans Wake* dallo spirito privo di grazia»; «*Il Portrait* è in tutto e per tutto una tragedia di ideali senza materia; il conflitto tragico è sempre fra il sogno e la vita... In simil modo lo *Ulysses* è la tragedia della materia senza lo spirito, e *Finnegans Wake* dello spirito senza la grazia. La riconciliazione finale avrebbe dovuto attuarsi nel poema che la morte impedì a Joyce di scrivere, in cui il ritmo dominante avrebbe dovuto essere il suono del mare: il mare che, nelle pagine finali di *Finnegans Wake* sta a rappresentare Dio e il Padre e la Casa», in Givens, *J.J.* pag. 152 e pag. 172. (Anche Stanislaus Joyce, op. cit., allude a un'opera progettata da Joyce quando fu colto dalla morte: «[J.] mi diceva che ci sarebbe stata una terza parte, Il Risveglio»). A tali interpretazioni mitiche e cosmiche reagisce Aland Ussher in un saggio brillante ma alquanto polemico e personale, in cui Joyce è veduto soprattutto come un grande scrittore comico, e l'episodio di Circe nello *Ulysses* e persino l'episodio della ragazza-uccello nel *Portrait* son ritenuti men felici e addirittura stridenti: «... Joyce è il poeta in prosa del semitono, della tinta neutrale, del pensiero incompiuto, dell'equivoco. Quando si prova a presentare o la nuda bellezza (la ragazza-uccello marino nel *Portrait*, o l'errore irredento (la *Walpurgisnacht* dello *Ulysses*) egli riesce, lo credo, men felice...», (in *Three Great Irishmen*, pag. 123, nota). Lo U. rischia qui di cadere nell'equivoco contro il quale T. S. Eliot ammoniva il lettore di Baudelaire, di condannare lo stile per la scena in cui s'ambienta, per le convenzioni più o meno valide che lo scrittore ha in comune con la propria epoca. Questo vale soprattutto per l'episodio del *Portrait*, ove la scena è manierata e convenzionale, ma lo stile e la figurazione simbolica sono superbi. Nè mi sembra, come sembra allo U., che l'autore in essa muova dall'intento di celebrare «la nuda bellezza» quanto invece da quello di rivelarla nel simbolo. Egli rinuncia alla verità rivelata, per la verità velata del mito.

(2) S. Tomaso è a volte chiamato in causa, in *Stephen Hero* e nel *Portrait*, con troppa disinvoltura, ad appoggiare le teorie del protagonista.

(3) L'antagonista di Parnell (1846-1896).

(4) Nelle prime pagine del *Portrait*, fra gli altri versi propedeutici, Stephen rimugina anche questi: *Canker is a disease of plants, Cancer one of animals*. Negli *Exiles* l'ossessione compare nel I atto, nello *Ulysses* se ne ha una esasperata edizione nel corso della fantasmagoria di *Circe*.

(5) A Dante fa riscontro un personaggio tutto diverso fra dickensiano e proustiano, lo zio Charles.

◆ Dopo le manifestazioni inaugurali per il V Centenario della nascita di Agnolo Poliziano che si svolsero il 6 giugno scorso nel Salone dei Dugento in Palazzo Vecchio sotto gli auspici del Presidente della Repubblica, avranno luogo due importanti manifestazioni di alta cultura per iniziativa dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento: un CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU IL POLIZIANO E IL SUO TEMPO che si svolgerà in Palazzo Strozzi dal 23 al 26 settembre e che si concluderà in Montepulciano città nativa del grande poeta e umanista; contemporaneamente sarà inaugurata nei locali della Biblioteca Laurenziana la MOSTRA DI MANOSCRITTI, AUTOGRAFI E DOCUMENTI la cui attuazione era stata prevista per il giugno scorso.

VETRINETTA

ELVO PUCCINELLI, *Resa alla libertà*. Roma, Casini.

Morto nel 1951 quarantenne, Puccinelli ha lasciato questo romanzo di cui la pietà degli amici ha curata la pubblicazione. Muratore, elettricista, operatore di cabina cinematografica, P. aveva un nativo talento per la narrativa, incrementato dalla frequentazione degli artisti della sua Viareggio, che è da tempo tra i centri più vivi della Toscana. Il romanzo non appare un semplice avvio alla letteratura, ma la testimonianza di una maturità di gusto e di misura, a cui manca forse solamente un poco di esperienza e di malizia, perchè attinga il preciso senso mitico voluto dall'autore. Il racconto muove dalla disfatta dell'esercito italiano in Tunisia (1943) e si svolge nei pochi giorni in cui Russo, un onesto soldato, telefonista dell'esercito, contempla la disfatta della patria senza sentirsi vinto, eppure dolorosamente sbalordito dalle cose che vede e subisce. Accolto e nascosto da un'italiana divenuta di necessità francese perchè moglie di un ebreo fuggito dall'Italia, ascolta dal chiuso di una casa inviolata le lontane voci di guerra e di disfatta, i molteplici e contrastanti richiami del proprio spirito disorientato e dei sensi progressivamente presi dall'ospite. Una schermaglia di origini ataviche e di comprensibile conclusione si svolge entro il quadro storico e momentaneo della guerra; e bisogna riconoscere che in molti passi un'ardua adeguatezza tra il banale e l'epico, l'eterno e il caduco, è conseguita con molta finezza ed originalità. Senza che si possa parlare di intrusione lirica nei modi puramente narrativi, ci sembra che i risultati migliori siano raggiunti nella poetica, quasi costante evocazione della patria lontana, della famiglia e delle ragioni vitali che ne dipendono, un'evocazione emergente dalle radici dell'inconscio che non accetta l'idea della disfatta e della fine. Questa specie di fede nei diritti del vivo che ha compiuto tutto il proprio dovere, mai retoricamente insistita, ci sembra invece sopraffatta dalla conclusione un po' meccanica e prevedibile del romanzo, ove la *libertà* è raggiunta attraverso un naturalismo che, comunque affinato, non risolve legittimamente le premesse del libro. E' forse lecito pensare che l'autore, se non proprio in questo almeno in altri romanzi, vivendo ancora, avrebbe tentato altre soluzioni e più congrui mitizzamenti di un realismo sempre partecipe della certezza, che una realtà dell'uomo è anche la sua ragionante e senziente differenza dalla bestia.

V. C.

CORRADO F. MEYER, *La tentazione del Marchese di Pescara*. Milano, Rizzoli.

Romanzo su sfondo italiano del grande poeta e romanziere svizzero Conrad Ferdinand Meyer (Zurigo: 1825 - Kilchberg: 1898).

Questo romanzo il Meyer scrisse nel 1887 nella *Deutsche Rundschau*: trasporta il lettore nel colmo del Rinascimento italiano, nella prima metà del Cinquecento. (Vi si incontrano, fra gli altri: Vittorio Colonna, Guicciardini, l'Aretino...).

Un breve romanzo pieno di azione e d'interesse: scritto con penna lieve: da poeta. Un magnifico arazzo.

Tradusse con superba felicità il compianto scrittore Giuseppe Zoppi.

Titolo originale dell'opera: *Die Versuchung des Pescara.*

Il volumetto fa parte della benemerita «Biblioteca universale Rizzoli, (n. 655-656). Nella stessa collana (n. 36-38) lo Zoppi tradusse, del Meyer, *Giorgio Jenatsch*. (E lì il valoroso Zoppi, si sofferma a lungo sull'arte del grande poeta svizzero).

C. M.

ITALO CALVINO, *L'entrata in guerra*. Torino, Einaudi.

Tre lunghi racconti: *Gli avanguardisti a Mentone, L'entrata in guerra, Le notti dell'UNPA*: quasi un unico romanzo, anche perchè il protagonista che riferisce in prima persona, e i personaggi che gli son cari, ritornano come in una narrazione continuata. Nell'amara spietatezza del primo potrebbe sembrare non ancor bene decantata la memoria dei soprusi patiti, delle rivolte e dei traumi psichici sofferti, tanto che l'impressione avvilente che ne deriva, di vendetta letteraria completamente priva di carità di patria, costringe ad una seconda lettura (sulla fede della segnalazione editoriale di Vittorini). L'apparenza di sfogo personale e il pretenzioso isolamento del singolo di fronte a sciagure collettive che non consentono separazioni di responsabilità, almeno per noi, in questa seconda lettura, han ceduto alla rivelazione di un intento didattico-pedagogico: Calvino vuol certamente mostrare l'orrore di un imbestiamento collettivo, che si ha sempre il diritto di denunziare, a vantaggio di tutta l'umanità, anche se ne scapiti la patria. Tuttavia diremmo che un vizio o un eccesso d'impostazione polemica del primo racconto si possano riconoscere, ancor meglio che in sede critica, nella lettura diretta e nel confronto con gli altri due, che forse meno ricchi di notazioni, e certamente meno prodighi di acuzie incattivite, brulicano di figure più plausibili, e sentono di un più generoso abbandono all'ironia, che non è sempre recriminazione. La precisa rappresentazione del marciume cittadino che, quando non giunga in modi visivi, si traduce in sensazioni olfattive o acustiche, e meglio, nella finissima scoperta delle relazioni che si stabiliscono tra la psicologia giovanile e le sollecitazioni esterne che la impregnano rapidamente, nel terzo racconto, *Le notti dell'UNPA*, ci sembra il meglio del libro, e non esitiamo a richiamarci a un grande modello, per dare un'idea di tanta vitalità: un modello certamente presente al Calvino, quello della novella boccaccesca di Andreuccio da Perugia.

V. C.

PIETRO QUARONI, *Ricordi di un ambasciatore*. Milano, Garzanti.

Ricordi senza pretese, quasi aneddoti in principio, prendono a poco a poco quota, e in certi casi hanno l'aspetto e l'importanza di rapporti politico-diplomatici: si vedano le pagine riguardanti Tito. Preziosi tutti i capitoli dedicati alla Russia sovietica, ove il Quaroni fu a più riprese e con le massime responsabilità. La sua diretta informazione, che non è mai priva di simpatia umana, e che non suona quindi freddamente e aridamente propagandistica, documenta anche in profondità le condizioni della Russia che l'Occidente teme, ma svela le qualità che non le si dovrebbero negare o misconoscere, il giorno che la volontà di un'intesa fosse veramente fondata sulla lealtà e sulla speranza.

Una lettura che farebbe bene ai filosovietici e agli antisovietici: i primi, che non s'illudano di offrire una collaborazione apprezzabile ed apprezzata a chi non chiede collaborazione ma soggezione assoluta (interessantissimo, in questo senso, il capitolo sulla V.O.K.S.); gli altri, che non vedano soltanto mala fede in uomini in cui il calore fideistico raggiunge invece gradi, che la generica fede democratica degli Occidentali non attingerà mai: particolare che basterebbe a spiegarci le difficoltà, oltre che di una fusione, di una semplice saldatura. A questo proposito, notevoli le pagine su Lunaciarski.

V. C.

DAVO KOUBI, *Palmes et Masque*. Parigi, Perrin.

Caccia subacquea, sport di stagione. Un pioniere che ha sensibilità di artista svela i misteri del mondo che l'uomo ha sempre sentito estraneo e inattingibile alle sue stesse divinazioni fantastiche. Qui la divinazione è descrizione, interpretazione, fotografia: decine di ottime, invoglianti istantanee. Confessiamo di aver superato con impazienza le pagine in cui il cacciatore svela i segreti della vita sottomarina e partecipa la sua tecnica di morte; ma ci sarà chi non cerca che queste. Preferibili, anche per il raro gusto dell'inedito o del non comune, quelle che riferiscono la lunga pratica delle immersioni sottomarine, come un modo di conoscenza, che diremmo ancora in una fase, più che scientifica, lirica.

E. VALLI

ATTUALITÀ DI UNA COLLANA

(*continua da pag. 1*)

spetto della tradizione manoscritta e con illuminata informazione bibliografica; per i *Mimiambi* di Eroda, di cui il bravo Puccioni, resistendo ai facili allettamenti di integrazioni e congetture, che tanto posto han trovato, più volte arbitrariamente, presso filologi inglesi quali l'Headlam e il Knox, ha voluto proporci un'edizione quasi diplomatica, ben sostenuta da un commento attento e sobrio, teso alla essenziale scoperta della consistenza culturale del poeta; infine per i *Fragmenta* di Ecateo raccolti dal Nenci, per i *Phaenomena* di Arato (J. Martin) e per l'*Appendix Virgiliana*, il cui testo, anche se non completamente mondo di zeppe, è ormai il più genuino possibile, avendo il Giomini scavato in profondità, senza porre pregiudiziali, nella tradizione manoscritta anche recente, guidato, come bene si indovina, da un sano metodo conservatore. Particolare ricordo merita (ed è gran cosa che si richieda una tale espressione distintiva, quando il complesso della sezione è dato da lavori di così spiegato impegno) l'edizione degli *Amores* di Ovidio curata da Franco Munari, che ha soddisfatto pienamente la nostra aspettazione dopo i saggi pubblicati in «Studi ital. di filol. class.»: *Sugli Amores di Ovidio* (1948, pp. 113-152) e *Codici heinsiani degli Amores* (1949, pp. 161, 165).

Alla ricca e precisa diligenza di Mario Untersteiner si deve la pubblicazione dei primi due fascicoli di *Testimonianze e frammenti* dei Sofisti (I: Protagora e Seniade; II: Gorgia, Licofrone e Prodico): edizione questa addirittura «preziosa», essendosi perduta, come si sa, nel corso di uno dei primi bombardamenti di Berlino, quella dei *Vorsokratiker* di H. Diels. Varrebbe ricordare dello stesso autore i numerosi studi, che hanno preceduto e perciò preparato la rinnovata silloge; ma può bastare il riferimento al volume conclusivo su *I Sofisti* (Torino, Einaudi, 1949).

Improntati della medesima serietà e chiarezza, che abbiamo notato per tutto diffusa e quasi programmatica, sono pure i criteri delle edizioni del *Divus Augustus* di Suetonio (M. A. Levi), del *I libro delle Storie* di Tucidide (A. Maddalena), della *Vita Demetri Poliorcetis* (E. Manni) e della *Vita Caesaris* (A. Garzetti) di Plutarco, delle *Inscriptiones latinae Reipublicae* (De Grassi) e dei *Testimonia linguae etruscae*, che il Pallottino, redattore illustre del «Corpus Inscriptionum Etruscarum», ha raccolto e integrato con i passi di scrittori antichi contenenti appunto glosse etrusche e poi con indici di concordanza con le pubblicazioni precedenti, degli oggetti inscritti, dei luoghi di ritrovamento e, ausilio per noi molto più apprezzabile, con un indice lessicale completo.

☆

Il Bignone (*A proposito di alcuni epigrammi greci del Poliziano* in «Studi ital. di filol. class.» N. S. IV, 1927) riconosceva la necessità di una totale revisione del testo delle poesie greche del Poliziano, che, per gli errori che vi aveva lasciato l'autore stesso e quelli che vi si erano aggiunti in seguito, si trovava in condizioni miserevoli. Ha accolto l'appello Anthos Ardizzoni, il quale, rifacendosi all'*editio princeps* (Venetiis in aedibus Aldi romani, mense Iulio MIID), ha costituito un testo abbastanza corretto e accurato, servito a un apparato a piè di pagina, in cui son contenuti il lemma di ciascun epigramma, la citazione dei passi di scrittori greci (e talvolta anche latini e italiani) o delle glosse degli antichi lessicografi, da cui evidentemente derivino espressioni o singoli termini polizianeschi, le eventuali varianti ed emendazioni e le osservazioni di carattere metrico.

Resta ora presentare i due volumi della sezione «Filologia italiana e romanza»: *La Pastorale* del Ruzzante e la crestomazia di testi siciliani del secolo XIV, *Volgare nostro siculo.*

Chi se non il Lovarini, l'insigne studioso che molta della sua attività ha dedicato al Ruzzante e alla letteratura padovana, poteva occuparsi di un componimento drammatico, per strano caso ancora inedito, del Beolco? Abbiamo così l'edizione tanto attesa de *La Pastorale*, condotta filologicamente con cura minuziosa e corredata di note e di tre glossari, italiano bergamasco padovano, indispensabili per l'esatta comprensione del testo.

La valutazione critica dell'opera del Ruzzante, grazie appunto a questo nuovo elemento, si fa ancor più completa e profonda, potendosi ormai definitivamente fissare il carattere artistico di un dialetto che nella sua rudezza aderisce con fedele misura alla psicologia primitiva di personaggi, i cui scontri verbali appaiono come ritmati e strumentati con una sicurezza d'orecchio che ne coglie l'anima e ne suscita lumi di poesia.

Altrettanto importante (ma su un piano più strettamente linguistico) è *Volgare nostro siculo*, una pregevole raccolta di testi siciliani non letterari (documenti d'archivio, lettere-ordinazioni e lettere private) del '300, che Ettore Li Gotti, convinto assertore della latinità linguistica della Sicilia, ha scelto e ottimamente illustrato, anticipandoci una parte del lavoro, che presto ci auguriamo possa vedere la luce nella «Collezione di testi siciliani dei secc. XIV e XV», da lui stesso diretta.

☆

Ho iniziato la rassegna con alcune considerazioni sull'arte come dialogo; mi piace ora concludere ribadendo il valore delle lettere come tessuto spirituale che congiunge gli uomini e ne alimenta la formazione, come segno concreto di quella universalizzazione miracolosa, che l'uomo raggiunge leggendo appunto le grandi opere del passato. «Orsù, va — esortava un Santo umanista — leggi i loro libri, qual più ti piace... e parlerai con loro, ed eglino parleranno teco; udiranno te e tu udirai loro».

ENZO ESPOSITO

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI

SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Cesare Fracassini, 60
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma